BEATRIZ BAYCE

MITO Y SUEÑO EN LA NARRATIVA DE ONETTI

arca

© Copyright by ARCA Editorial S.R.L.
Andes 1118, Tel. 90.03.18, Montevideo
Hecho el depósito que marca la ley
Printed in Uruguay - Hecho en Uruguay

PROLOGO

La vivencia.

La Vida Breve es la dramatización onírica de una vivencia. Desde la interioridad del protagonista, trasmite un proceso psíquico desencadenado por un hecho objetivo, externo, representativo de la frustración y el deterioro de la existencia. Es la recreación o el recuerdo de un estado de crisis y de la soñada renovación de una etapa vivida: una irrecuperable vida breve de cinco años. Otra, podría empezar.

Con Dilthey, podemos definir la vivencia como una forma de imaginación apoyada en recuerdos de estados vividos, de experiencias ya hechas. La "vivencia" (Erlebnis) —"lo vivido" (das Erlebte)— fue definida por características específicas que la distinguen de los sentimientos corrientes (1). Para Simmel, proviene de un hecho que irrumpe y sensibiliza la vida en su conjunto. El proceso vivencial, que se constituye en el recuerdo, incluye su propia superación, dentro del todo de la conciencia vital (2).

"La vivencia estética representa paradigmáticamente el contenido del concepto de vivencia", dice Gadamer (3). Desde fines del siglo XIX, el arte vivencial aparece como el arte auténtico (Natorp, Bergson). La vivencia implica la oposición de la vida respecto al concepto, se sustrae a todo intento de explicitar el significado.

Siempre existe la dificultad de expresar una vivencia. El mundo interior es necesario figurarlo. En *La Vida Breve*, el instrumento es el sueño. Las imágenes oníricas no sólo crean un mundo *visible*, sino que le permiten al autor un manejo lúdico de ideas filosóficas, rastros míticos y figuras mitológicas, que se enlazan con fuerzas telúricas con las que el protagonista se siente identificado. Todo se vuelve tan real como el viento y la tormenta, como la herida del bisturí, tan inmediato como un dolor. La novela registra una aventura existencial que el autor contempla con cierta amarga ironía.

Confluyen en *La Vida Breve* diversas tendencias del pensamiento moderno, que subyacen bajo la apariencia de un juego de invención y fantasía.

La filosofía existencial.

En un período que puede ubicarse en la primera mitad de nuestro siglo, se desarrollan paralelamente las corrientes existencialistas y fenomenológicas, la revisión y la valorización del mito, el descubrimiento del psicoanálisis y la psicología profunda. Tres movimientos con influencias recíprocas.

La mayor parte de los existencialistas ha considerado con Bergson, que la vida interior no puede expresarse por conceptos. Los propios ideólogos de la filosofía existencial elaboraron sus obras junto a dramaturgos, narradores y poetas, confirmando que el arte fue siempre el instrumento más adecuado para "poner en obra la verdad", por lo menos la verdad de los problemas planteados, no sus soluciones. El común denominador de esos autores es la pura inte-

rrogación y "cierta moderna oscuridad", según Merleau Ponty (4). Poesía y novela, dice Unamuno, sirven para expresar las realidades íntimas, la verdadera y eterna realidad que suele faltar en los realismos (5).

Junto a obras cuyos sentidos se siguen indagando al rastrear en sus "irremediables equívocos", podemos ubicar *La Vida Breve*: una creativa y original manera de mostración de un "sentirse vivir" desde las profundas raíces de la angustia existencial.

Los descendientes de Kierkegaard, siempre obsesionado por la pecaminosidad de la existencia, por el "vértigo de la libertad", por el enfrentamiento con Dios, generan los existencialismos más dispares: Jaspers, Marcel, Heidegger, Sartre. Sin embargo, todos comparten preocupaciones comunes sobre el ser y la existencia temporal, todos reviven temas anteriores a las sistematizaciones filosóficas, temas que forman el contenido de los mitos originarios.

El mito.

Desde hace algunas décadas, el mito ha sido revalorizado a la luz de sociedades que viven en la actualidad, y que consideran el mito como la verdad absoluta, como una revelación que tuvo lugar en el tiempo sagrado de los comienzos. Para los indígenas, esos hechos míticos son *verdaderos*. La *ciencia de lo concreto* (6) no tiene otra manera de expresar el sentido profundo de las intuiciones que constituyen el saber sagrado de la tribu.

No es necesario creer en los dioses, que siempre sustituyen lo inexplicable, para reconocer que alguna forma común se aloja en el fondo de la psiquis refle-

xiva, ya que tantos casos de universos oníricos revelan la existencia de "las imágenes, las figuras y los acontecimientos que constituyen las mitologías" (7).

Las sociedades tradicionales, arcaicas, que viven y ritualizan sus mitos, parecen haber solucionado lo que llamamos "el problema existencial", que la filosofía moderna revive como *angustia* y trata de explicar de diversas maneras.

En el conjunto de los mitos "vivos" que ahora se conocen, hay muchos sentidos coincidentes bajo diversas versiones o "metáforas radicales" que los pueblos encontraron a mano para expresarse, para fijar lo que los dioses les revelaron de sus orígenes.

El sueño.

Freud cita ejemplos concretos de relación entre el sueño y los mitos. Muchos símbolos oníricos aparentemente individuales, han servido al esclarecimiento de tradiciones míticas, dice Freud (8). En la evolución del pensamiento de Jung, se reitera la idea de que las representaciones míticas se deben a disposiciones innatas, a estructuras universales e idénticas de la psiquis (9). Las teorías de la psicología analítica no concuerdan estrictamente entre sí, pero bastan algunas de sus coincidencias para apoyar la posición de que el psiquismo puede expresarse a través del sueño, donde llegan a aparecer motivos míticos que la psiquis moderna no podía conocer.

La fantasía onírica carece de lenguaje abstracto, tiene que representar plásticamente lo que quiere expresar, dice Freud (10). Dentro de los diversos tipos de excitaciones externas e internas (estímulos

y fuentes) que estructuran los sueños de Brausen en *La Vida Breve* podemos distinguir:

a. Las huellas mítico-psíquicas que subyacen en los síntomas de lo que con Kolakowski podríamos llamar "la vertiente mítica de la existencia" y que constituyen la raíz misma del estado onírico de Brausen.

b. Las imágenes mitológicas de los *sueños de asociación.*

Los *sueños de asociación* pertenecen al grupo de las fuentes psíquicas de los sueños. De perfiles imprecisos, perdura en ellos el carácter general del fenómeno onírico: el suceso interior (recuerdo o proceso psíquicamente importante) puede ser sustituído por algún hecho reciente, una estampa, o algo lejano que haya quedado fijado en la memoria (11).

Ciertas imágenes mitológicas son recreadas y distorsionadas en los sueños de asociación de Brausen, a veces coincidentes con su estado anímico, otras veces representativas del desplazamiento de una realidad interior diferente de las interpretaciones éticas y metafórico-simbólicas de la mitología.

Las imágenes mitológicas.

Desde Hesíodo, que menciona tantos mitos primordiales, el mito empieza a ser racionalizado y sistematizado, después de un largo proceso de transformación. Los esquemas mitológicos que conocíamos mezclaban fábulas y leyendas, a veces derivadas del auténtico dato de los pueblos arcaicos. Los primeros historiadores griegos usaban el vocablo "mito" como ficción opuesta a la realidad. Los mitos pasaron luego a la retórica y se dispersaron en metáforas literarias o

plásticas. Sócrates, antes de morir, recurre a figuras mitológicas para expresar su imaginada aventura del alma, advirtiendo que las cosas no eran como él las había descrito. La única que, en su opinión, vale la pena "correr el riesgo" de creer, es en la inmortalidad del alma (12).

El *demiurgo* de Santa María provoca esas imágenes y, en su deseo de imitar las Grandes Tradiciones (como dice Díaz Grey en *La muerte y la niña*), las utiliza y al mismo tiempo las invalida con su propia y sustitutiva recreación. (Véase, *infra*, pág. 50).

Hacia el final de la novela, Brausen contempla desde Enduro la ciudad de Santa María, que llega a ver como una Tierra Prometida. La escena se describe, aparentemente, en expresa correspondencia con el relato bíblico (13). Ernesto haría las veces de los enviados a explorar la tierra y, así como Moisés para contemplarla subió al monte Nebo desde las estepas de Moab, también subiéndose a una terraza podía verse el panorama de Santa María.

La escena del restaurante (que describimos en el capítulo IV, 3.) es otro de los relevantes ejemplos que ilustran en la novela el procedimiento de distorsión de las imágenes mitológicas en los sueños de asociación.

Tal vez convenga distinguir entre los Mitos universales (el paraíso perdido, el pecado, la culpa), que vemos latentes en la conciencia de Brausen, y las *imágenes mitológicas* de leyendas y fábulas de elaboración más reciente. Los *sueños de asociación* deforman esas imágenes que el autor recoge con ironía como forma de *antimitología*, en una zona totalmente ajena a los Mitos que llamamos *verdaderos*.

Huellas míticas y raíces existenciales.

En oposición a la creencia letrista en los hechos primordiales que registran las cosmogonías y las genealogías de los dioses, el olvido de la peripecia arcaica ha dejado en evidencia el sustrato del *mito* originario y verdadero, que permanece grabado en lo profundo del psiquismo.

La percepción de esa *raíz universal* de la existencia humana, ya sea como verdad, ya sea como error, no ha podido negarse. "Error innato", llama Schopenhauer al deseo de felicidad: "innato" porque se identifica con nuestra existencia misma (14).

Los existencialistas se encuentran sumergidos en esas huellas míticas al explicar temas ontológicos fundamentales. Existencialistas ateos, como Sartre, toman los términos tradicionales de las configuraciones religiosas como, por ejemplo, la expresión "pecado original":

> *"Ainsi, le péché originel c'est mon surgissement dans le monde où il y a l'autre, et, quelles que soient mes relations ultérieures avec l'autre, elles ne seront que des variations sur le thème de ma culpabilité"* (15).

La *culpa*, con todas las derivaciones que implica desde siempre ese concepto, está latente en *La Vida Breve* junto al recuerdo de la felicidad perdida y al posterior deterioro de la existencia. De todo eso, el hombre se siente responsable, si no ante Dios, por lo menos ante los demás hombres, dice Sartre (16). La responsabilidad pesa continuamente en Brausen.

Un día se encontró responsable de la felicidad de Gertrudis. Más adelante, comparte la responsabilidad de un crimen por la sola posibilidad de haberlo cometido.

De todos estos problemas que vive a ciegas el hombre moderno, las sociedades arcaicas ya conocían los antecedentes revelados por los dioses en la época del sueño. Freud llama a los mitos "los sueños seculares de la joven humanidad" (17). Como acápite del capítulo "El sueño y el mito", cita a Nietzsche: "El sueño nos sitúa en lejanos estados de la civilización humana y nos da, de ese modo, un medio de comprenderlos mejor" (18).

De esos temas eternos de la condición humana, trata *La Vida Breve*. Podemos seguir al *demiurgo* Brausen en los juegos de creación y muerte que cubren la angustia fundamental de la existencia.

Freud, al recopilar las teorías científicas del sueño, dice que muchas son harto incompletas. A ellas contrapone las viejas concepciones que tuvieron inabarcables alcances para la humanidad arcaica:

> *"Así, la antigua creencia de que los sueños eran enviados por los dioses para dirigir los actos de los hombres constituía una teoría completa que explicaba todo lo que en el fenómeno onírico presenta interés" (19).*

La Vida Breve parece recuperar esa teoría totalizadora del sueño, y la traslada a nuestro mundo, a este tiempo de *indigencia*, que vive una doble carencia y negación: "el ya no más de los dioses que han huído", y "el todavía no del que viene", como dice Heidegger (20).

— I —

SANTA MARIA: NOSTALGIA DEL PARAISO

Bajo distintas formas, ciertos temas se encuentran en casi todas las mitologías. Los *mitos paradisíacos*, dentro de los *mitos de los orígenes*, se conocen con algunas variantes en Africa, en Indonesia, en la India, en Oriente (21). En todas partes existe el *recuerdo* de una época en la que el hombre primordial gozaba de una espontaneidad y una beatitud que perdió a raíz de algún acontecimiento ocurrido en los *orígenes*. La nota común a esas historias es la pérdida de la inmortalidad, la juventud y la felicidad.

I.1. La ciudad junto al río.

Conocemos a Santa María, la ciudad creada por Brausen, desde que es apenas una idea fugaz que proviene de otra idea anterior, del recuerdo del lugar

> *"donde había sido feliz años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo"* (VB, 21).*

La felicidad inmotivada es una de las características de la época primordial, en contraposición a la feli-

* Las citas de *La Vida Breve* (VB) corresponden a su primera edición, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1950.

cidad escatológica de *la salvación* como gracia y recompensa.

Allí, donde vivía el médico, junto al río, Brausen había estado una sola vez, pero recordaba el aire, los árboles,

> *"la placidez con que llegaba la balsa por el río"* (VB, 20).

El río de Santa María conserva su importancia desde el principio al fin de la novela. "Díaz Grey, la ciudad y el río" es el título del segundo capítulo, en donde, además de la visión primera, ya aparece la nueva ciudad con su plaza, su iglesia, sus coches, su confitería, pero mantiene las características topográficas de la primera pequeña ciudad *junto al río.*

El río, la balsa, la incesante llegada de pasajeros, ya son datos suficientes para reconocer en los *sueños de asociación* de Brausen, las imágenes alegóricas con las que traduce Sócrates, antes de morir, la imaginaria aventura del alma en el contexto órfico de la *metempsicosis* (22).

Si recordamos la versión socrática del río Aqueronte, ninguna descripción del movimiento del puerto de Santa María resultará arbitraria. Para Sócrates, el Aqueronte no es el Infierno, que con más propiedad sería el Tártaro homérico, el lugar más profundo del reino de los muertos, sino una de las cuatro corrientes mayores de la Tierra subterránea. Es también el nombre de una de las cuatro regiones del Hades, el invisible mundo de los muertos. El Aqueronte es un lugar de pasaje donde son enviadas las almas de aquéllos que no fueron encontrados "ni enteramente cri-

minales ni enteramente inocentes". En ese río "embarcan en barquichuelos" que los llevan hasta los lugares donde van a tener su residencia (23).

La incesante llegada de pasajeros, los grupos de gente que "aumentaban y se empequeñecían junto al muelle", la visión del muelle, a veces oscuro, otras "blanco de sol" (VB, 108), indicaría que algunos se van, pasan, otros están saliendo de las tinieblas. Es quizá el momento en que las almas son "devueltas a este mundo para animar nuevos cuerpos", como dice el *Diálogo* platónico (24).

Todo sirve a la aventura psíquica de Brausen. Las imágenes socráticas añaden sentido implícito a muchas circunstancias que podremos ver más adelante, especialmente en los capítulos finales.

Todas las mitologías tienen algún relato relacionado con *la caída* y con *la culpa*, que sirven de antecedente a la situación actual del hombre. Esto a Brausen no le interesaba. No porque esos sentimientos no existan en la novela, sino quizá porque están presentes de otra manera:

> "*Este médico,* dice Brausen de Díaz Grey, *debía poseer un pasado tal vez decisivo y explicatorio que a mí no me interesaba*" (VB, 21).

El pasado de Díaz Grey era el propio Brausen, que lo había "hecho nacer en Santa María con treinta o cuarenta años" ¿de pasado? En *La muerte y la niña*, Díaz Grey conoce su diferencia con las demás *personas;* se sabe, a pesar de todo, un ser *mu-*

riente a quien Brausen irá matando, obligatoriamente, "por respeto a las grandes tradiciones que desea imitar". Muchas de éstas podríamos encontrar para aproximarnos al demiurgo Brausen, pero todavía vamos a preocuparnos del río de Santa María.

Sócrates no se ocupa de los antecedentes mitológicos del Aqueronte, que también era un dios del que hay varias versiones en leyendas que fueron añadidas a los mitos.

Entrando en el juego mitológico, podemos tomar alguna de las versiones biográficas del Aqueronte. Este dios, hijo del Sol y de la Tierra, un día fue transformado por Zeus en el río que conduce a las tinieblas, en castigo por haberle suministrado agua a los Titanes. Hubo quizá una ruptura en el universo cuando este promisorio representante de la vida humana, pasó a residir en lo profundo de la tierra. Quizá haya conservado siempre la nostalgia de la luz.

Siguiendo la etimología griega ("a-regocijo") se le ha llamado al Aqueronte, "río de la Tristeza". En la nueva Santa María van a ocurrir los hechos que conocemos también por otros relatos posteriores (¿hechos de terror y de espanto, *something pernicius and dread*, como dice Whitman en el acápite general que Onetti elige para *La Vida Breve?*). Perdurará en Brausen, que quizá tuvo ocasión de asomarse *una vez* a la antigua felicidad del dios Aqueronte, el recuerdo de *un día feliz*. La expresión "veinticuatro horas", el aparente transcurrir de ese tiempo *breve*, seguirán siendo el símbolo de un paréntesis de felicidad.

I.2. Un nombre bíblico.

> *"Santa María porque yo había sido feliz allí"* (VB, 21).

El nombre de Santa María tiene un claro sentido bíblico, alusivo a la nostalgia del Paraíso y a la pureza original.

Una interpretación mariológica del capítulo III del Génesis, atribuye a la Madre del Salvador (a su linaje) el poder de aplastar la cabeza de la serpiente, causa de la *caída*. Dios maldice allí a la serpiente. En el Nuevo Testamento, la Madre del Salvador se llama María. La tradición la llama "Santa María".

La profecía del Génesis no es promesa de felicidad terrena sino anuncio de que el mal será vencido. De esta manera, una esperanza de pureza reconquistable y un recuerdo de felicidad edénica, motivan el nombre de la ciudad de provincia, escenario de todos los sucesos.

I.3. La felicidad, un acto de la memoria.

Las sociedades arcaicas o tradicionales practican numerosos ritos de "vuelta a los orígenes", tema al que volveremos al referirnos al capítulo "Pequeñas muerte y resurrección". Aquí empezaremos por recordar los hechos del principio de la novela, anteriores a la creación de Santa María, que no tiene la exclusividad de la opresión, la angustia y la nostalgia.

La Vida Breve empieza con un capítulo titulado "Santa Rosa". Estaban todos todavía en Buenos Aires esperando que estallara la tormenta, convenci-

dos de que la lluvia transformaría la ciudad en un "territorio feraz". Lo que resulta más significativo es que esa esperanza telúrica pueda transformarse en esperanza de *felicidad*. De la lluvia, de la fertilidad, esperaban que pudiera surgir:

> *"la dicha repentina y completa como un acto de la memoria"* (VB,14).

¿Es una reminiscencia, una huella que los mitos documentan? Es siempre la imagen de los principios: *in illo tempore*, el hombre era feliz.

La repentina alusión a "Santa Rosa" nos indica que estamos situados en algo nuestro: nada saben de esta tormenta en el Egeo o en el Nilo. Este dato de realidad regional, es de todos modos impreciso como referencia a la "ciudad de provincia" que muchos se afanan por ubicar.

Algo semejante ocurrió con el Paraíso terrenal bíblico (Gén 2,8-14). Durante mucho tiempo se creyó que podía localizarse el lugar donde había estado situado el Edén (o estepa) que Jahvéh plantó y convirtió en un paraíso. También el Paraíso terrenal estaba regado por un río que se repartía en cuatro brazos: el Pisón, el Guijón, El Tigris y el Eufrates. La existencia de dos ríos en Asia, denominados "Eufrates" y "Tigris", confundió el hecho mítico con un acontecimiento histórico, y se creyó que esos ríos habían correspondido a los límites geográficos del Paraíso que *un día* quedó separado del resto del mundo que lo había perdido.

En *La Vida Breve*, la mitología y la recreación mítica corresponden a una realidad objetiva posible. Ambas intercambian las imágenes que conforman una tercera realidad interior representativa del todo de la existencia.

La colonia de labradores suizos que marca el otro límite de la ciudad de Santa María, es un ejemplo de doble significación, de intercambio posible de significaciones.

Nuestro país tiene un lugar en el departamento de Colonia llamado "Colonia Suiza", porque unos labradores suizos se instalaron allí a fines del siglo pasado.

Una colonia de labradores es una demorada representación de una edad sociocultural que tuvo su comienzo diez siglos antes de nuestra era: todavía en plena era industrial o atómica, hay grupos étnicos que viven de la agricultura. Una característica constante de este tipo de organización sociocultural es la de ser expansiva, avanza continuamente sobre nuevas tierras aptas para el cultivo. Nos encontramos así con el dato verosímil que registraría la llegada de hombres rubios al puerto de Santa María. Nunca se sabrá con seguridad si vienen de la colonia o de la laguna Aquerusíades. Lo seguro es que el tinte rubio simbolizará la juventud (Díaz Grey, Owen). Similares características tiene algún personaje homérico tomado de la mitología. No es casual que siempre que se nombra a Radamanto se diga que era rubio. Este hijo de Zeus y asistente de Cronos, podía, seguramente, detener su propio tiempo y conservar su juventud. Decharme, en su *Mythologie de la Grèce antique*, recuerda que en el cuarto canto de la Odisea, "le blond Rhadaman-

the" o Radamantis reinaba en los Campos Elíseos donde los hombres viven dichosamente.

Podemos decir, siguiendo una de las realidades de la novela, que Santa María está por aquí, (o por donde anda Onetti): cerca de Buenos Aires, de Pérgamo, de Colonia Suiza, de Montevideo, es algo nuestro. Esto, la *nueva* ciudad. De la época anterior, de las veinticuatro horas felices, si consultamos con algún nativo de Indonesia, Oceanía o Australia, nos dirá que es una ciudad de "aquel tiempo" anterior a la *ruptura* entre el Cielo y la Tierra, cuando los dioses descendían y se mezclaban con los humanos, y los hombres podían ascender por un árbol, una montaña o una liana, o llevados por los pájaros, sin tener que morir.

Dice el aforismo 84 de Kafka:

> *"Fuimos creados para vivir en el paraíso, el paraíso estaba destinado a servirnos. Nuestro destino ha sido modificado. . ."* (25).

– II –

BRAUSEN, BRAMIDO DEL MAR

II.1. Tres planos y un solo sentido.

La Vida Breve está construída en tres planos de realidad novelística que se complementan para encontrar la realidad *real* (26) en el tejido de sucesos y saberes que operan con la memoria (27) y modifican una concreta situación vivencial.

El primer plano es el de los personajes en que se apoya la narración y que aparecen desde el comienzo: Brausen, Gertrudis, la Queca, Julio Stein.

El segundo plano es el de las cosas creadas por la palabra interior de Brausen: Díaz Grey, Elena Sala, Lagos, la violinista y la ciudad de Santa María. La llamamos propiamente "palabra" (28), porque es expresión que sale al exterior, se comunica, hace que las cosas existan y adquieran su vida propia.

El tercer plano es el monólogo interior que podemos llamar "autodiálogo" porque se desdobla hacia un interlocutor ausente y que no siempre se proyecta creativamente al exterior. Es el lugar del drama, de la realidad última y totalizadora de la novela. Es el escenario único que el protagonista va mostrando y recreando por medio de imágenes significativas.

Estos tres planos no son tres diferentes interpretaciones de la novela, sino realidades que se entrela-

zan en la memoria del protagonista y que es necesario distinguir para entender los tres aspectos que configuran el sentido general de las vivencias.

Por comodidad, seguiremos llamando primera realidad a aquélla en la que Brausen es el marido de Gertrudis y se oculta bajo el nombre ficto de Arce en sus relaciones con la Queca, su vecina. El compromiso con Julio Stein de escribir un argumento de cine, conduce a Brausen a crear la segunda realidad: Santa María, donde aparece un médico, Díaz Grey, que será la proyección del propio protagonista.

Las imágenes vivenciales que pasan a ser *vivas* se le presentan a Brausen cuando, con una ampolla de morfina en la mano, está cuidando a Gertrudis luego de su operación: "No llores, no estés triste", creo que tengo "una idea apenas, pero a Julio le va a gustar". Empieza a vislumbrar la idea: "Hay un viejo, un médico". . . "tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco". "Veo una mujer". . . "El médico vive en Santa María, junto al río" (VB, 20).

La nueva ciudad está creada. Allí, la primera escena será una réplica de otra que continuamente vuelve a su memoria, pero ahora es Elena Sala, en lugar de Gertrudis, la que sale de atrás del biombo del consultorio. Al evocar más tarde este episodio, la simbiosis entre Brausen y Díaz Grey será total:

> *"fui yo mismo, vestido con un largo guardapolvo. . ."* (VB, 46).

El capítulo siguiente empieza en primera persona, pero inmediatamente Brausen transfiere a Díaz Grey el papel que le corresponde como médico de la nueva

paciente, Elena, recién creada por él. Es una realidad de segundo grado, que se independiza de su creador no sólo para vivir y actuar con total autonomía, sino que algunos de sus personajes, como todos los personajes exitosos de ficción, va a perdurar fuera de las páginas de la novela. Al crear a Elena como réplica de Gertrudis, Brausen conseguía el segundo personaje que necesitaba, y pensaba además, que la tenía "para siempre" (VB,22). Quizá recobraba así, en ella, a Gertrudis.

II.2. El demiurgo.

En el juego de la novela, Brausen responde, aparentemente, al demiurgo de la filosofía griega, modelo adoptado por Filón, quien concebía una criatura intermedia entre Dios y los hombres. El término "demiurgo", artífice, arquitecto, fue primeramente empleado por Platón. Cuando Proclo comenta *El Timeo*, concreta el principio ordenador y providencial platónico y le adjudica un tercer grado en la trinidad intelectual compuesta por la Inteligencia, el Bien y el Demiurgo.

Encontramos en Brausen cierta analogía con el demiurgo griego, que tenía el atributo de poseer las ideas ejemplares de todas las cosas, figura muy alejada del demiurgo agustiniano, de esencia inmutable, esencia de la verdad.

Brausen crea a partir de un *modelo ejemplar* que primero es real, histórico, antes de pasar a la idea, que es el verdadero instrumento del demiurgo.

Las cosas ex-isten por intermedio de Brausen, a quien se le aparecen, las *ve*. Poco a poco las distingue

en estado de "trance", como dicen los poetas y los videntes:

> *"Something unproved: Something in a trance"*, Whitman (29).

> *"***veo** *una mujer que aparece de golpe en el consultorio"* (VB,20).
> *"Ya* **veía** *definitivamente las dos grandes ventanas sobre la plaza: coches, iglesia, club. . ."* (VB,24).
> *"Estuve sonriendo, asombrado y agradecido, porque fuera tan fácil* **distinguir** *una nueva Santa María en la noche de primavera"* (VB,23).

Brausen, demiurgo, al *ver* las cosas, las va creando.

No sólo Brausen *ve* en sueños o entre sueños. También la violinista *veía*. La visión tiene también otros significados míticos:

> *"puedo ver en sueños, por lo menos el rostro de lo que no sé"* (VB, 240).

De la pureza de alma nacía lo que había en él de vidente, dice Dilthey de Hölderlin, que también era violinista y "de dulces rasgos": "Los dioses se manifiestan y revelan el porvenir de las cosas en las almas vírgenes" (Dilthey, ob.cit., p. 405).

La violinista además volaba. Mientras Díaz Grey y Elena Sala esperaban a su padre, ocurre su "vuelo mágico", como sucede en las místicas orientales, como un signo de espiritualidad (30).

A la hora acostumbrada de estudiar, la hija del señor Glaeson pidió permiso para tocar el violín:

> *"embistió con el mentón apoyado en el violín, se elevó sin esfuerzos para recitar su pasión".*
> *"volaba lenta en la gran sala de música"*. . . VB, 240).

El episodio de la violinista parece un hecho aislado, un poco al margen de la trama de la novela. Sin embargo es ella, con su carga de simbolismos, quien está junto a Brausen en el instante final del relato.

II.3. ¿Un dios fallido?

Brausen, descendiente de decenas de Bráusenes (VB, 134) que quizá se pierdan en los "orígenes", tiene en Díaz Grey una profesión prestigiada por la mitología universal, que lo coloca muy cerca de la divinidad. Buda, el príncipe indio, "el iluminado", es también "el rey de los médicos", Inhotep (Esculapio) es el protector de la medicina, brujos y brahmanes eran también médicos. "Todas las técnicas y las místicas indias persiguen un mismo fin: curar al hombre del dolor de la existencia en el Tiempo" (31). No es extraño que la especialidad del nuevo médico de Santa María sea la de suministrar drogas a sus pacientes. No es casual que la creación de Santa María ocurra en medio de un sueño o somnolencia de Brausen, cuando, junto a su mujer, recién operada, manipulaba y jugaba con una ampolla de morfina (VB, 20-21).

Brausen era consciente de su condición de hombre, pero también se adjudicaba algo que lo distinguía de los demás. Se complacía en contemplar a sus propias criaturas, se repetía que los habitantes de Santa María *habían salido de él*, veía a Ernesto como *una parte suya enferma* (VB, 299).

> *"Soy el único hombre sobre la tierra, soy la medida"* (VB, 299-300).

Con un eficaz malabarismo, muchas veces Onetti da vuelta un concepto con la introducción de un cambio mínimo en fórmulas o sentencias filosóficas conocidas, como por ejemplo "la admirable bufonada" del obispo de la Sierra: "Su Ilustrísima equivocaba las palabras", se dice (VB, 262). Es así que el discurso empieza con una pequeña alteración de un verso de Parménides referido al ser, que consiste en un traslado al plural por el cual la cita se aplica a los seres. Así, el sentido queda hábilmente desviado. En diversas ocasiones, el autor muestra un total dominio del problema de la unidad y pluralidad de la existencia (de la escuela jónica a la eleática y luego existencialista) que queda caricaturizada en algunas expresiones de Lagos.

En la afirmación de Brausen hay una alteración de la frase de Protágoras: "El hombre es la medida de todas las cosas". La imagen con que los sofistas expresaban la perspectiva subjetivista del hombre (autor y juez de la moral y de las leyes), fue ejemplo de escepticismo y negación de todo valor absoluto. Y es tomada luego, en nuestro siglo, para exaltar la presencia humana en la naturaleza y su primacía absoluta para la determinación de los valores.

En la sentencia de Protágoras, la expresión "el hombre" tiene carácter genérico, plural. Cuando Brausen interpola el adjetivo "único" le cambia el sentido y retrocede a un espacio mítico, se coloca en un período anterior al siglo V ateniense, donde ya aparecía la individualidad que, a su vez, precede al "yo empírico" de la filosofía moderna. Aproximaría así su propia imagen a las divinidades orientales, en las que la individualidad humana se disuelve para toda la eternidad:

> "*. . . él (Ernesto) y todos los demás han perdido su individualidad, son partes mías*" dice Brausen (VB, 300).

Se complace además en decir que todos habían salido de él. El demiurgo se afirmaría como el "único", el hombre endiosado en compensación a su anonadamiento y a su entrega.

En el capítulo "La cuenta equivocada", Brausen es quien relata y está *viendo* una escena de desencuentro y de fracaso de Díaz Grey con Elena Sala. También *ve* la interioridad de Díaz Grey, quien, *abandonado al cansancio*, sospechando que Brausen quizá lo estaba mirando, llegaba a intuir su existencia:

> "*. . . llegaba. . . a murmurar 'Brausen mío' con fastidio*" (VB, 181).
>
> "*invocaba mi nombre en vano*" dice Brausen (VB, 182).

"No jurar su santo nombre en vano", porque de manera directa o indirecta, es una forma de blasfe-

mia. Brausen, un dios *injuriado*, no dejaría, por eso, de *ser* Dios, de sentirse Dios en contraposición a la reiteración de su propio fracaso en la *persona* de Díaz Grey.

Obviamente, Brausen no era Dios. ¿Aspiraba a serlo? Un sueño quizá evhemerista lo llevó a ver en la ciudad recién creada, una estatua, imagen de su propio endiosamiento. En los Siglos VII y VI A.C., la decadencia de los dioses fue sustituída por el culto a los héroes: al fundar nuevas ciudades, divinizaron a sus progenitores para prestigiarlas. Más tarde en el s. III, Evhemero sostuvo que los dioses eran relevantes seres históricos, que la posteridad había exaltado. En ese tiempo, muchos aspiraban a ser colocados en los altares.

> *"El hombre es el ser que proyecta ser Dios, él está fundamentalmente ansioso de ser Dios. Pero todo pasa como si el mundo, el hombre y el hombre en el mundo no llegasen a realizar sino un Dios fallido"* dice Sartre (32).

". . . y seréis como dioses. . ." (33).

II.4. El "bricoleur" de sueños.

El sueño fue siempre el lugar de la memoria primordial. Dice Homero que el sueño, hijo de la Noche y hermano de la Muerte, habitaba en las riberas del Océano occidental y anunciaba la verdad a los mortales:

> *"Los que duermen son artífices y colaboradores de los acontecimientos que ocurren en el cosmos"* (34).

Brausen creó Santa María en sueños. También *ve* entre sueños o en estado de somnolencia. Era capaz de soñar despierto. Cerraba los ojos y, en la oscuridad, era cuando mejor se le presentaban o podía provocar mediodías intemporales:

> *"cerré los ojos en la oscuridad que empezaba a debilitarse, para ver, en una hora próxima al mediodía. . ."* (VB, 45).

El capítulo X se titula: "Mediodías verdaderos". La escena transcurre en un silencio "como acontecido fuera del mundo" (VB, 86). *El mediodía y la luz* tienen muchos significados en la mitología y en la historia de las religiones. Dice el profeta Isaías:

> *"resplandecerá en las tinieblas tu luz, y lo oscuro de ti será como un mediodía"* (35).

Es la luz del justo, pero también es la luz de Jahvéh la que puede aparecer en la tierra: la luz significa "la salvación":

> *"El pueblo que andaba a oscuras vio una luz intensa. Sobre los que vivían en tierra de sombras brilló una luz"* (36).

A este mediodía intemporal invocado por Brausen-Díaz Grey, se le añade el calificativo de "verdadero".

Las sociedades tradicionales que viven sus mitos, llaman "historias verdaderas" a las "historias sagradas". En sus *Estudios de psicología primitiva*, Malinowski nos dice que los melanesios conocen varias clases de relatos, fábulas y leyendas, pero los llamados *liliu* ocupan un lugar aparte, son verdaderos: "son mirados no sólo como verdaderos sino como venerables y sagrados" (37).

También en *La Vida Breve, lo verdadero*, es significativamente luminoso: el *mediodía* y la *blancura solar*, son atributos universales de las divinidades superiores, que pueden también aplicarse a una imagen perdurable, de éxtasis terreno. La "salvación" ultraterrena, como imagen de felicidad intramundana, es una manera de dar vuelta las metáforas tradicionales de la mitología.

La escena que imagina Brausen en "Los mediodías verdaderos" es totalmente opuesta a la que se le aparece en "La cuenta equivocada", que quería olvidar (". . . olvidarme de inmediato, continuar viviendo") (VB, 186). Ahora por el contrario esta escena quiere fijarla para siempre.

Una vez más el deseo se visualiza y se confunde con lo cotidiano. En principio es un mediodía común: primero una sala de espera que normalmente podría estar sola a esa hora, después los actos de rutina entre Díaz Grey y Elena Sala. En determinado momento, casi sin transición, empieza Brausen a relatar lo que sus dos personajes podrían pensar y desear en un escenario que queda paulatinamente sublimado. Para que la escena quedara fijada para siempre fuera del tiempo, en el recuerdo, la deja ocurrir en una luz muy intensa: "la luz es excesiva, de veras".

Es una luz, por lo menos no-natural, como tampoco era natural el mediodía, la quietud y el silencio.

> *"Siempre en el mediodía porque me era imposible ver la cara del marido"* (VB, 86).

Quizá sólo en la *luz del mediodía*, podía verse la realidad deseada. No era una luz terrena aunque la soledad y el silencio que acompañaban la escena, vuelvan a relacionarse con cualquier mediodía normal. Es la luz que acompaña las cosas *verdaderas*, como la ciudad y la colonia que ahora se le aparecían a Brausen definitivamente suyas. Alimentadas por "la gran blancura solar", las cosas eran suyas, empezaban a ser lo *más importante y verdadero:*

> *"Toda la ciudad y la colonia, el consultorio, la plaza, el río verdoso, ellos dos en un mediodía. . ."* (VB,86).

Etnólogos y antropólogos actuales han analizado "las historias verdaderas", "el saber sagrado de la tribu", reconociendo que son reveladoras de estructuras de *lo real* y de múltiples modos de ser en el mundo (38).

Mito quiere decir "palabra". Malinowski explica el mito como una forma de palabra, que emplea una realidad concreta para hacer inteligible una idea abstracta. Al analizar su estructura, Lévi-Strauss observa que el pensamiento mítico se expresa "con ayuda de un repertorio cuya composición es heteróclita", aunque limitada a lo que cada pueblo tiene a mano. Por eso llama a la construcción del mito, "bricolage intelectual". La expresión deriva de "bricoleur", "el que

trabaja con sus manos utilizando medios desviados por comparación con los hombres de arte", es decir, con sobras y trozos, con materias ya elaboradas (39) (el consultorio, los corredores del hospital, Gertrudis).

"Como el "bricolage" en el plano técnico, la reflexión mítica puede alcanzar en el plano intelectual, resultados brillantes e imprevistos" (40).

Los mitos son relatos anónimos que provienen de *los orígenes*. La aventura mítica sólo puede realizarla Brausen como demiurgo, desde un "antes" intemporal, intentando continuamente salir a la *luz*. Brausen, el demiurgo, es un "bricoleur" de sueños.

II.5. El soplar del viento, el bramar del mar.

Quizá todo el sentido de la aventura psíquica de *La Vida Breve* esté dado en algunas frases del capítulo titulado "El nuevo principio".

En la idea órfica de la transmigración de las almas, podemos encontrar la imagen intramundana de la transformación psíquica de Brausen. El *Fedón* se inspira en este mito trasmitido por Pitágoras, cuyo origen antiquísimo quizá provenga de la India, lo que todavía no ha podido confirmarse.

> *". . . cada alma usa varios cuerpos, sobre todo si vive un gran número de años. . ."*
> *". . . nada impide que. . . renazcan varias veces para morir de nuevo. . ."* (41).

Se considera que cada muerte sólo es un cambio, "no es una verdadera muerte" (42). "Hay un retorno de la muerte a la vida" (43).

> *"Se puede vivir muchas veces"* decía Brausen (VB, 226).

Estaban en la casa de Temperley, donde Gertrudis se había ido a vivir con su madre.

> *"Entonces acabas de morirte de una vida*, le dice Gertrudis. *¿No es así? ¿Y qué vas a hacer con la otra, la que empieza?"* (VB, 227).

"Nada. . . vivir simplemente" (íd.), contestó Brausen, quien poco antes había dicho:

> *"La gente. . . sólo está condenada a un alma". "Se puede vivir muchas veces, muchas vidas más o menos largas"* (VB, 226).

Gertrudis llamaba Juanicho al Brausen de los cinco años anteriores, al hombre "que te quiso, fue feliz y sufrió". Brausen era ahora otro hombre cuya vida ella consideraba "perdida" (íd.).

Al final de la escena con Gertrudis, Brausen reconoce su fracaso. Entonces, como en tantos otros momentos de la novela, la situación psíquica está relacionada con circunstancias climáticas que sirven a las significaciones, las representan. Estando en la terraza con Gertrudis, el momento de crisis entre ellos está representado por el estallido de "la verdadera tormenta" que ya había empezado antes de la llegada, en el tren, con algún trueno, un poco de lluvia interrumpida, un viento indeciso. Ahora Brausen se va a entregar a la "verdadera tormenta":

> *". . . traté de coincidir con el rumor lejano del viento. . . sentí en los ojos y en las mejillas el renovado furor de la tormenta, el rencoroso ruido del agua, el viento ululante que llenaba el cielo y golpeaba contra la tierra".* . . (VB, 229).

¿Por qué este capítulo que termina con una situación caótica en la que Brausen siente que la fuerza del mal tiempo estaba *barriéndolo e ignorándolo*, se titula "El nuevo principio"?

La respuesta podemos encontrarla en una de las míticas tragedias de Sófocles: *Antígona. El Coro* canta su admiración por el poder del hombre sobre la tierra, lo representa saliendo por encima de la marea en medio de la tempestad invernal. Brausen, al querer coincidir con la tormenta, logra confundir su imagen con el agua y el viento, con la fuerza y el furor que necesita para renacer:

> "(el hombre) *sale por encima de la espumante marea, en medio de la invernal tempestad del sur"*, dice el Coro (44).

El furor de Brausen "capaz de atravesar el alba, de invadir la mañana" es un anuncio de "El nuevo principio" (VB, 222-27).

En las culturas arcaicas, el retorno simbólico-ritual al caos es indispensable para toda *nueva creación*. Para los chamanes, el caos psíquico es la señal de que el hombre profano está en trance de "disolverse" y que una nueva personalidad está a punto de nacer (45).

Brausen, derivado del verbo alemán *brausen*, quiere decir "el bramido del mar", "el rugido del viento". *¿Una nada rugiente,* como diría Kafka? (46).

> *"Nombraste la felicidad"*, le dice Gertrudis (VB, 228).

La felicidad es lo último que nombra la novela. Sin embargo, no sabemos qué consistencia tiene la liberación final. Brausen había dicho:

> *"Cualquier pasión o fe sirven a la felicidad en la medida en que son capaces de distraernos, en la medida de la inconsciencia que puedan darnos"* (íd.).

No es éste un sentimiento constante de Brausen. Muchas veces, no sólo quiere volver a vivir, sino que se refugia en una onírica detención del tiempo para fijar aquel hecho primero en un *momento* intemporal, perdurable. La aventura de Brausen parece oscilar entre *una nada rugiente* y *un sueño de eternidad.*

II.6. Αἰών **, la vida, la eternidad.** (47)

Para sentirse totalmente dueño de sus criaturas, a Brausen le faltaba la experiencia de la muerte:

> *"Lograba, a veces, intuir una alegría, una mansedumbre, una particular curiosidad con la idea de la muerte"* (VB, 128).

Cuando toma la serena resolución de matar a la Queca, Brausen siente

> *". . . la misma sensación de paz que sentía al entrar en el cuerpo de Gertrudis cuando la amaba; la misma plenitud. . ."* (VB, 208).

La actitud y las motivaciones de Brausen no son simples. Asume a veces la sórdida personalidad de Arce, que sólo estuvo vinculado a la Queca "por un principio de odio y fundamental desprecio" (VB, 204), que poco a poco se fue amortiguando (VB, 242).

Brausen había concebido primero la idea de matar a Ernesto. Pudo haber sido un acto de venganza contra quien, poco antes, lo había agredido. Pero no es así. Desde un principio dice que no se trata de sí mismo, de nada personal (VB, 144).

Cuando estuvo definitivamente dispuesto a consumar el crimen, Brausen encontró que le faltaban los sentimientos correspondientes "a lo que iba a hacer", un hecho que pensaba ya como "una tarea habitual, un oficio aprendido" (VB, 288).

Brausen-Arce no llega a ejecutar el asesinato largamente proyectado. Cuando entra al apartamento de la Queca, ya Ernesto se había anticipado a matarla. Conocemos el relato de Brausen en variantes sucesivas, vistas o soñadas y vueltas a soñar. De una de esas posibles descripciones, tomamos una expresión definitoria de Ernesto: "Esa yegua, dijo por fin" (VB, 296).

Aunque solidario con la culpa de Ernesto, Brausen no comparte ya esa hostilidad. Las motivaciones que predominan en él corresponden a su pretendido papel de demiurgo, consciente de sus *deberes y obligaciones*, que ve a sus criaturas con *lástima y amor*

(VB, 354). No hay en su decisión sólo una voluntad de dominio, como la que experimentaba al tantear su revólver pensando que el mundo era suyo. ¿Será una "forma enmascarada de la voluntad de poderío" entre las que Nietzsche incluye "la justicia" y también "el amor"? (48). En el contexto de sus actitudes, sería un acto de piedad.

Oyendo sollozar a la Queca, pared por medio de su apartamento, tendido en la cama, Brausen piensa nuevamente en el momento de matarla, vislumbra incluso la idea de la posible destrucción total de la ciudad y sus habitantes, que llama "El fin del mundo" (VB, 272 ss.).

Pero el mundo creado en sus sueños no era tan fácil de aniquilar. Podía imaginar a Díaz Grey muerto y ver su propia agonía, de la que todos debían morir. Sin embargo, esos personajes soñados de algún modo seguirían *estando*. Las mujeres y los hombres de Santa María continuarían quizá

> *"atravesando la luz de la mañana sin sospechar que murieron de mi muerte, que las calles que pisan han desaparecido bajo lava, bajo mares"* (VB, 272).

Ante el riesgo de perdurar, para su desgracia, como la niña de alta mar, de Supervielle (49), algunos personajes *pensados* o *soñados* deben morir expresamente antes de la vigilia.

No todos tienen, en la novela, el mismo *origen* o el mismo grado de realidad. Cuando Brausen, poco antes de su última entrada a la ciudad, ve pasar a los habitantes de Santa María, entre otras reflexiones,

recuerda y compara las muertes de la Queca y de Elena Sala (VB, 349). Habrá pensado seguramente en la angustia que esas dos mujeres, tan diferentes, debieron soportar y que mitigaban, una con el alcohol, otra con la morfina. La muerte las igualó definitivamente. Ahora están en paz.

También son iguales (casi textualmente idénticas) las reflexiones de Díaz Grey ante Elena Sala y las suyas frente a la Queca (VB, 273 y 298).

Brausen recuerda a la Queca muerta, "convertida en la muerte":

> *"Estaba tranquila y afable, de vuelta de una excursión a una comarca construída con el revés de las preguntas, con las insinuaciones de lo cotidiano"* (VB, 298).

Este texto, tan lleno de significaciones, necesita ser analizado paso a paso.

Una descripción física precede aquí a la visión metafísica de la muerte, a la manera como Schopenhauer razona sobre la muerte, la esencia de la vida y la eternidad.

> *". . . estaba tranquila y afable. . ."*

Schopenhauer elogia el brahmanismo y el budismo, que enseñan al hombre a considerarse como el ser primitivo, como el "Brahm", al cual son ajenos, por esencia, el nacer y el morir. Describe el fenómeno de la paralización vital, cuyo efecto es producir un gran descanso. ¿Tenemos derecho a considerar la muerte como la destrucción total del hombre?

Cuando el hombre choca con obstáculos que le hacen imposible la vida, le queda un último refugio (50). Ese retorno a la naturaleza no se efectúa sin una lucha física y moral. Los indios representan al dios Yama, el dios de la muerte, con dos caras, una sombría y terrible, otra alegre y benévola (51). Son las dos caras que percibe Brausen en el desorden del cuarto de la Queca, los rastros de violencia y, al mismo tiempo, la expresión de tranquilidad de su rostro. Advierte Schopenhauer que el aspecto de un cadáver indica que la sensibilidad, la irritabilidad, han pasado (52).

También Brausen y Díaz Grey, al ver a la mujer muerta, aprecian su estado de calma, su *regreso*, "absteniéndose de vociferar sus experiencias, sus fracasos, los tesoros conquistados" (VB, 298).

Dice Schopenhauer:

> *"el hombre es pasajero en cuanto fenómeno, pero su esencia íntima permanece intacta y es indestructible"* (53).

Una vez más, *La Vida Breve* visualiza una idea obtenida por vía de abstracción. Ve a la Queca como un *pasajero,*

> *"... de vuelta de una excursión a una comarca construída con el revés de las preguntas, con las insinuaciones de lo cotidiano".*

El término "comarca", quizá por sus características imprecisas, fue empleado por Heidegger (54)

para configurar un *lugar* donde podría unirse la existencia del hombre, de todos los hombres: un lugar del *ser*.

La zona construída con "el revés de las preguntas", no es el de las respuestas o las preguntas *al* revés, sino *el* revés, el reverso. En el lado opuesto al "extraordinario preguntar por lo extra-ordinario" (55), está el "suelo" de la existencia histórica.

El primer intento del existencialismo fue destruir la filosofía para atender a la realidad vivida. También las culturas arcaicas o míticas desechan las preguntas que seguramente ya fueron agotadas por sus ancestros (56), que les legaron las grandes revelaciones por medio de hechos triviales de la vida cotidiana. Quizá quieran expresar, de esa manera, que todo acto humano, hasta el más común de todos los días, es un índice de algo esencial que se va construyendo.

La Queca ya había dejado esa "zona" en que se construye la existencia. Frente a la muerte, Brausen no se plantea las obligadas preguntas de la metafísica: ¿para qué?, ¿después, qué?, sino que parece estar en presencia de una realidad definitiva:

> *"Estábamos solos, empecé a compartir con ella el descubrimiento de la eternidad"* (VB, 297).

Se trata tal vez de la eternidad que concibe Schopenhauer, donde la muerte es la gran ocasión que se nos presenta para despojarnos del "yo", mientras para el cristianismo la eternidad lleva la temporalidad individual del hombre, *uno* y entero, como dice Rahner, a su realidad definitiva (57).

¿Se encontraba Brausen frente a la "indestructibilidad de nuestro ser en sí"?

Este concepto había sido elaborado por Schopenhauer a partir, principalmente, de la doctrina de los Vedas. "La muerte es. . . lo que el sueño para el individuo, o lo que el entornar el párpado para el ojo". (Schopenhauer, ob. cit., Vol. III, pág. 179).

Los griegos tenían un mismo vocablo, αἰών, para nombrar "la duración de la vida" y "la eternidad". Es decir, la muerte podía no conducir a la nada, sino a un retorno a la unidad.

Las reflexiones de Brausen van más allá de las circunstancias tangibles. En el desorden del cuarto de la prostituta recién asesinada, el demiurgo tiene percepciones algunas veces imaginadas en el comienzo de la filosofía occidental, que aparecen aquí sintéticamente dramatizadas:

> *". . . el aire de la habitación, la libertad y la inocencia se alzaban como un vapor en el alba, alegres y silenciosos reconocían la forma de mi rostro"* (VB, 297).

Muchas veces se pregunta Heidegger en su metafísica si sería verdad que el ser es "el último humo de la realidad evaporada" (58). Cuando Nietzsche repasa los rasgos más salientes de los filósofos griegos, de Tales a Sócrates, se detiene muy especialmente en Anaximandro, el filósofo metafísico que sentencia sobre el devenir y sobre el tiempo, que relaciona con la culpa y con la muerte. Dice Nietzsche:

> *"Anaximandro, huyendo de este mundo de injusticia, de insolente descomposición*

> *de la primitiva unidad de las cosas, se refugia en un castillo metafísico. . . ¿cuál es el valor de vuestra existencia? . . . Y yo os digo: vosotros existís por vuestra culpa. Y esa culpa la expiaréis con la muerte"* (59).

Brausen parece ver a la Queca redimida por su propia muerte, expiada ya la *culpa,* que, según Anaximandro, deben expiar todas las criaturas por el solo hecho de haber nacido. Hay por lo tanto, una vuelta a la libertad y a la inocencia primordiales, que el demiurgo ve a modo de "realidad aérea", alzarse "como un vapor en el alba". ¿Será la visión del ser como "vapor y error"?

> *"El fuego acecha vuestro mundo que pronto se convertirá en vapor y en humo"* (60).

El propio Nietzsche tiene otra respuesta al llamado *error* de la existencia: ilumina con el pensamiento de Heráclito la primera oscuridad en la que había envuelto Anaximandro el problema del devenir.

Dice Nietzsche:

> *". . . aparece Heráclito de Efeso y lo ilumina con un relámpago de luz". "Lo que contemplo no es el castigo de las criaturas sino la justificación del devenir"* (61).

Sea o no sea por *castigo de una injusticia según la orden del Tiempo* (62) las cosas se transforman, no desaparecen totalmente. Anaximandro decía que "del vapor y el humo" en que las cosas se disuelven, se formaría otro mundo. No es sino una forma de

expresión del "eterno retorno" de la filosofía griega, que no conoce *la nada*. Brausen no ve un símbolo de *la nada*, sino la liberación de *la materia* de su propia creación. Sólo el demiurgo Brausen puede ver la existencia transformada en aire, libertad e inocencia, que ascendían "como un vapor", mientras

> *". . . alegres y silenciosos reconocían la forma de mi rostro"* (VB, 297).

La palabra "rostro" es tradicionalmente empleada para significar la presencia de la divinidad. En la *Biblia*, contemplar el rostro de Dios es estar en su presencia (Sal 11, 7; 24,6). El término sigue empleándose en la oración.

Una vez más, Brausen, el demiurgo, intenta atribuirse la divinidad.

– III –

MUERTE Y RESURRECCION

III.1. El Eclesiastés.

El *Eclesiastés* es tal vez la raíz más significativa del sentido general de *La Vida Breve*. Este Libro Sapiencial tiene como idea fundamental la continuidad de la existencia, la permanencia de la tierra en el rotar de las vidas y las generaciones:

> *"Una generación va, otra generación viene, pero la tierra siempre permanece"* (63).

Esta concepción subyace también en la novela, pero el sentido se traslada a la existencia individual del protagonista, a su propia vida, en la que caben muchas vidas breves, muchas maneras de ser: "se puede vivir muchas veces", dice Brausen (VB, 226, citado).

También el *Eclesiastés* se expresa por intermedio de imágenes que pueden aplicarse a otras circunstancias simbólicamente comparables:

> *"Sale el sol y el sol se pone, corre hacia su lugar y allí vuelve a salir"* (64).

En su primera parte, el *Eclesiastés* tiene como tema principal la brevedad de la vida (de cada una de

las vidas humanas), que hace vanas las cosas por las que el hombre se afana: "Vanidad de vanidades" (65), todo es falaz, todo concluye con la vejez y con la muerte.

Así observa Brausen a los habitantes de Santa María: ". . . mujeres que cambian sus ropas al atardecer, y uno veía que era para nada" (VB, 348); hombres "rodeados por el contradictorio afán de empujar y de retener" (VB, 349).

Quizá sea el *Eclesiastés* el antecedente remoto de la actualizada conciencia de la angustia existencial y de esa fluctuación entre el pesimismo y la esperanza (66), donde también es posible encontrar una respuesta que reconforta al creyente (67). Diversas corrientes del pensamiento existencialista dejaron en evidencia la actualidad de este Libro bíblico. La vanidad de todas las cosas es el sentimiento profundo de *la nada* de Sartre, pero también el sentido de la trascendencia en Jaspers o Marcel: de la propia insuficiencia del ser, de su "naufragio" en la existencia, surge su relación con la *trascendencia*.

En el *Eclesiastés* el problema está presentado por el Cohelet, el predicador, el hombre de la Asamblea, "el que dice las Palabras", el que comprende al hombre y también comprende a Dios, quien juzgará al justo y al impío. Pero lo que el Cohelet "dice en su corazón" no es lo que el hombre comúnmente ve. Al hombre "todo le resulta absurdo", falaz ante la muerte. Cada uno sufre por la brevedad de su existencia, ve contados los días de su "vano vivir". La muerte ha puesto su marca sobre la vida.

La traducción griega del *Eclesiastés* dice que Dios ha puesto *el afán* en el corazón de los humanos sin

que éstos lleguen a descubrir sus designios (sus obras). En cambio, la traducción hebrea dice, "Dios ha puesto en su corazón (del hombre) *la eternidad*". Son dos versiones que parecen haber generado las dos posiciones extremas del existencialismo, dos soluciones opuestas para la *angustia* existencial.

La angustia es un sentimiento constante en *La Vida Breve*, la idea fundamental que aparece velada en un pequeño capítulo titulado "La vie est brève", en una reunión de un sábado de noche.

Mami entonaba canciones viejas, "las que cantaba mi abuela" había dicho Bichito (VB, 189). Ahora estaba "con una fija sonrisa, triste, dichosa y desafiante", repitiendo "chansons" y "posturas ancestrales" (VB, 191). Había estado lagrimeando. Mientras divagaba el piano, Mami cantó:

"La vie est brève
un peu d'amour
un peu de rêve
et puis bonjour.
La vie est brève
un peu d'espoir
un peu de rêve
et puis bonsoir".
(VB, 194).

Con un lejano aire de "belle époque", Mami traduce el eterno espíritu del corto transcurrir de "la felicidad de los humanos", como dice el *Eclesiastés*, la alegría de sus años mozos, "durante los contados días de su vida" (68),

> *"mientras no se quiebre la hebra de plata y se haga añicos el cántaro contra la fuente"* (69).

III.2. Thalassa, el mar.

"Thalassa" es el título del penúltimo capítulo de *La Vida Breve*. La palabra no se menciona más, por lo tanto, debemos atenernos a sus significaciones.

Thalassa es "mar" en griego (θάλασσα "zalasa"). Con la expresión ἡμύν θάλασσα, "nuestro mar", designaban los helenos al Mediterráneo, al que los romanos llamarían "Mare nostrum". Se denomina también "Thalassa" la fuente de agua salada del Erecteo de Atenas y el lago de Genesareth o mar de Galilea.

Según el *Eclesiastés*, el mar es el lugar de encuentro o de renovación de la muerte y de la vida:

> *"Todos los ríos van al mar y el mar nunca se llena, el lugar donde los ríos van, allá vuelven a fluir"* (70).

Esta imagen bíblica del ser universal, figura en la conciencia de muchos pueblos tradicionales en su totalizadora acepción originaria. En el escenario del mar dramatizan sus orígenes, la caída, el envejecimiento y la muerte. Pero es también en el mar donde el ritual hace recuperable el poder de rejuvenecimiento. La vida vino del mar, dice ahora el evolucionismo. Muchas viejas culturas ya *lo sabían*.

Se conocen mitos de "emersión" como por ejemplo la cosmogonía *zuñi* de las Grandes Aguas y en mitos del "origen" de diversos pueblos. Vamos a to-

mar aquí un ejemplo que relata Malinowski (71) de los melanesios, pueblo muy frecuentado para trabajos de campo, que ya el misionero Codrington, en 1891, había hecho conocer. Nos dice el mito que, a causa de un suceso aparentemente trivial, pero que se reveló importante y fatal, los melanesios perdieron la capacidad de mantenerse eternamente jóvenes. El hecho ocurre después de un baño en el estero, cuando la nieta no reconoce a su abuela que se había transformado en una joven. La abuela le dice: "Tú no quisiste reconocerme. Pues bien, tú tendrás que envejecer y yo moriré" (72). De los mitos procede el ritual.

Un vidente trobriandés, Tomwaya Lakwabulo, le dijo a Malinowski que *los baloma* iban a un manantial llamado *sopiwina* ("agua de lavar"), en la playa. Allí lavan su piel con agua salobre y se convierten en *to ulatile* ("hombres jóvenes") (73). Muchos ejemplos podrían añadirse de ritos relacionados con mitos de parecida significación.

En toda la narrativa de Onetti, el mar, la playa, tienen una importancia fundamental en los hechos de muerte y juventud y también de nacimiento, como por ejemplo, del hombre que ignoraba todo de sí mismo, en *Juntacadáveres* se decía: "Nació aquí, en la costa". En *La Vida Breve*, Elena Sala, acompañada por Díaz Grey busca a su amigo, un inglés llamado Owen, que era "muy joven y muy hermoso" según el señor Lagos. Para encontrarlo, van a buscarlo a un hotel en la playa. Toda *La cara de la desgracia* transcurre en la playa, y los ejemplos serían innumerables.

Hacia el final, la palabra Thalassa que no figura más en el texto, llena de significaciones a la ciudad de Santa María. Todos los personajes que nacieron allí,

se empeñan en volver para morir, y tal vez también para renacer.

Es significativo, por ejemplo, que Brausen haya enviado a Ernesto para que entrara en Santa María y "reconociera" la ciudad, mientras él permanecía en Enduro. También Moisés, desde el desierto de Parán, había enviado algunos hombres para explorar y "reconocer" el país de Canaán, la Tierra Prometida. Al cabo de cuarenta días, los enviados informan: "El país que hemos recorrido y explorado es un país que devora a sus propios habitantes" (Num 13,32).

III.3. Un simulacro de ritual.

En el capítulo XV de la novela, Brausen ensaya un simulacro de ritual a la manera de las religiones arcaicas que conservan todavía los ritos que llaman de "muerte y resurrección". Entre los esquimales *iglulik*, por ejemplo, cuando un muchacho o muchacha quiere volverse *chamán*, debe alcanzar la experiencia de la muerte y resurrección místicas. Expresiones parecidas encontramos entre los *caribes* de la Guyana holandesa, el aprendiz se esfuerza por "morir" para "renacer" a una sensibilidad nueva (74).

No se trata de una muerte natural sino de una *no-muerte*, un estado de entrega a una inanimación total, durante la cual a veces se siente *devorado*, para luego *renacer*.

Brausen, en un atardecer, boca arriba en su cama, asume varias veces esa entrega interior que llama "muerte", permaneciendo sumido en sus pensamientos, sueños y recuerdos:

> *"Recomencé a morir en silencio"*
> (VB, 130).

Salir de ese estado es, para Brausen, resucitar:

> *"La voz de Gertrudis y su aliento me obligaron a resucitar, a desgano, con pena"*
> (VB, 132).

Siempre dentro del esquema de las técnicas de iniciación ritual, Brausen se entrega a un *retroceso* sustitutivo de la *Noche cósmica*. A través del recuerdo de su padre, de su abuelo desconocido, retrocede hasta su origen, hasta su "inimaginable principio" (VB, 131). La mención a los supuestos nombres de sus antecesores (José, Antonio, María, Manuel, Carlos Brausen) completa esta parodia de ritual haciendo las veces, quizá, de los cantos genealógicos que forman parte de los ritos de un *nuevo comienzo* (réplica de los de la *renovación del mundo*) en la Polinesia y en el Tibet.

Brausen no experimenta nada similar a los efectos místicos de los ritos iniciatorios. En cambio, sus ensayos de *muerte* coinciden con vivencias que se relacionan con actualizadas versiones nihilistas del comportamiento social. Su último pensamiento en este episodio, será recordar los medios inventados por las sociedades modernas "para defenderse de la existencia y de la muerte". Medios en definitiva *ineficaces*, como "los sedantes", como la morfina que él mismo (Brausen-Díaz Grey) suministraba a sus pacientes.

Con esos ensayos de *muerte y resurrección*, Brausen no aspira a ningún renacimiento místico, sino

que apela al mismo procedimiento de las sociedades "frías" (75) para tratar, como ellas, de abolir la obra del Tiempo e intentar comenzar una nueva existencia. Por el momento, sus reflexiones se mueven dentro de las preguntas existencialistas sobre *la nada*, afirmándose en su propio anonadamiento, en la conquista de *la libertad para la muerte:*

> *". . . ahora puedo ser feliz, puedo estar muerto"* (VB, 130).

Esa muerte ritual lo sumerge en un abatimiento o desesperanza, estado *de un ser que no espera nada de sí mismo ni de los otros, inmovilización de la vida* que Gabriel Marcel observa en ciertos nihilistas contemporáneos (76).

Sin embargo, ese nihilismo es un estado anímico transitorio. Brausen juega con esa *muerte* que los rituales reelaboran una y otra vez desde el momento de la *iniciación*. La nada es impensable para las mitologías arcaicas; la angustia, sólo un breve paso previo, indispensable para renovarse y renacer, *resucitar*.

III.4. Volver a los orígenes.

El capítulo XI, "El regreso", nos muestra la reacción anímica de Gertrudis en un proceso similar al que instrumentan los ritos de iniciación y de vuelta a los orígenes, que coinciden con la terapia que aplica el psicoanálisis actual.

> *"Gertrudis pareció haber extraído la superstición y la esperanza de que volvería a*

ser feliz sólo con dar un paso o dos hacia atrás" (VB, 77).

Numerosos ritos de las sociedades arcaicas, están relacionados con la *nostalgia del Paraíso*. De muy diversas maneras, el acontecimiento mítico primordial es periódicamente actualizado: no es sólo una conmemoración, sino una reintegración a la plenitud inicial, por medio de la repetición del *recuerdo* de lo que aconteció en los *orígenes*. El recitado solemne del mito cosmogónico no es sólo un hecho religioso, sino que muchos pueblos lo utilizan también como medio terapéutico: "el enfermo *vuelve hacia atrás*, vuelve a ser contemporáneo de la Creación" (77).

Es ése el sentido de la técnica panindia, testimoniada por los Yoga-Sutra, practicada y recomendada por el propio Buda. Nos encontramos además, con que el psicoanálisis actual emplea procedimientos similares a los que hacían posible la curación del enfermo por medio de su propio recuerdo: el enfermo debe nacer nuevamente, debe retornar *hacia atrás*.

Según el psicoanálisis, el enfermo sufre como consecuencia de algún shock producido en una época anterior, que se ubica en el período de su propia duración temporal. Puede decirse que seguramente ha padecido algún trauma personal "que le sobrevino en el *illud tempus* primordial de la infancia" (78). El intento de volver atrás y reconstruir vivencialmente el camino recorrido, es un equivalente funcional de la *nostalgia del Paraíso*.

Brausen va acompañando la actitud vital de Gertrudis:

> "(Gertrudis) *pareció sentirse segura de que todo volvería a ser como antes*" (VB,77).
> *"Empecé a verla retroceder, tratar de refugiarse en el pasado. . . caminar de espaldas. . . tantear con el pie cada fecha que iba pisando"* (VB, 79).

La repetición ritual constante de los gestos y las palabras en las sociedades arcaicas es un hecho preventivo que apunta a la anulación de la angustia existencial:

> *"La curación radical del sufrimiento existencial se obtiene retrocediendo hasta el 'illud tempus' inicial lo cual implica la abolición del tiempo profano"* (79).

De la misma manera como las curaciones de cada enfermo dependen de un ritual colectivo dirigido por el *chamán*, Brausen colabora también, con su actitud psíquica, en la decisión existencial de Gertrudis.

Brausen que, como una ocurrencia superficial, como un "capricho de primavera" alimentaba el juego de imaginarla muerta, inventa también el juego de empujarla "hasta su origen (80), su nacimiento, el vientre de su madre, el atardecer previo a la noche en que la engendraron, la nada" (VB, 80). (Esa *nada* no sería *nihilista* sino *creacionista*.).

Por su parte, Gertrudis revivía sus tiempos juveniles y un día pensó con novedosa ansiedad en su madre, en la casa de su juventud en Temperley (VB, 81). Se veía tomando el té con su madre, de vuelta al olor familiar de la casa, el olor de la infancia (VB, 82).

Uno, dos pasos *hacia atrás*, para volver a ser feliz.

III.5. Dos modos de salvación.

a) Recreación de una vivencia.

Brausen necesitaba escribir el argumento pedido por Stein. Sólo disponía de esa noche para *salvarse*. Tenía en sus manos el papel, el secante, la pluma fuente, ¿era eso lo que necesitaba? Pasaba el tiempo y no había podido escribir ni una página, ni una frase. Pero Brausen *estaría salvado*

> *". . . si lograba que la mujer entrara en el consultorio de Díaz Grey y se escondiera detrás del biombo;"* (VB, 40).

Esta imagen que se le había aparecido, tantas veces hasta obsesivamente, ahora no se le presentaba. Había allí otro tipo de imagen, la de un retrato de Gertrudis colgado en la pared, Gertrudis en Montevideo, "tantos años antes". Brausen piensa que tal vez *la salvación bajaría del retrato* (íd.).

Salvarse, era ante todo, poder recrear verdaderamente la imagen real, hacerla vivir y recuperar en ella sus años anteriores. Salvarse era también recobrar el ánimo perdido:

> *"Gertrudis bajaría del retrato para salvarme, del desánimo"* (VB, 43).

En ningún momento de la novela, la realidad primaria, superficialmente visible es la verdadera; su empleo, el posible viaje, los trece mil pesos, todo eso se obtendría quizá con cualquier argumento, con cual-

quier cosa que pudiera suceder. Pero no era eso. Posteriormente, Brausen aceptará "la muerte del argumento de cine", se "burlaba de la posibilidad de conseguir dinero escribiéndolo" (VB, 154).

Disimulado en algún "tal vez" aparece la pista de la salvación buscada. Su atención se desplaza hacia el retrato donde Gertrudis estaba inmóvil, fija en el final de su adolescencia. Brausen comprende lo que quería resucitar con el nombre de Díaz Grey: era su juventud, así como en Elena Sala recuperaba a Gertrudis.

> *"Fui a mirar el retrato de Gertrudis. . . a buscar mi juventud, el origen de todo lo que me estaba pasando"* (VB, 43).

Muchas otras imágenes se le aparecen mezcladas a los recuerdos de los comienzos de su relación con Gertrudis: la Queca, el sobre encontrado junto a la puerta. *"Ya no volví a tomar la lapicera"* (VB, 44).

Quizá no tenía fuerzas, si es que la fuerza del novelista estriba, precisamente, en inventar *con toda libertad*; en ningún aspecto se daban esas circunstancias. Gertrudis no bajó del retrato para *guiar su mano*, como él esperaba. No lo ayudó a *borrar* por medio de lo que *no es* (81), la realidad de sus vivencias. Brausen, quizá sin saberlo, se resistía a *copiar* la imagen ejemplar que vivía en su idea. Si el retrato llegaba a sugerirle un *nuevo principio u otro encuentro* no sería para destinarlo a cumplir con la pobre receta de Stein:

> *". . . un argumento no demasiado bueno,*

lo suficiente para darles la oportunidad de estropearlo" (VB, 43).

Finalmente recurre al procedimiento de visión del demiurgo mítico que cerrando los ojos en la semioscuridad, veía mediodías intemporales. Entonces sí, se le aparece el consultorio de Díaz Grey y él mismo le abre la puerta a la mujer todavía desconocida: es la primera llegada de Elena al consultorio.

b) La fuga.

". . . todo el viaje, lo que yo llamaba retirada y pensaba con el nombre de fuga, carecía de propósito explicable. . ." (VB, Thalassa, Cap. XVI, p. 345-46).

"La fuga" (la retirada), "el viaje sin propósito explicable", como tantas otras expresiones que emplea *La Vida Breve*, necesitan reubicarse a la luz de distintas acepciones que se utilizan en otros contextos, a fin de iluminar el sentido que pueden tener en la novela.

La última etapa del viaje, antes de llegar a Santa María, esa huída que está llegando a su fin, Brausen va a pensarla como "fuga":

". . . lo que yo llamaba retirada y pensaba con el nombre de fuga. . ." (VB, 345).

Pensar ese viaje con el nombre de *fuga* es vincularlo con la muerte, si recordamos el *Coro de Antígona*, ese "proyecto poético del ser del hombre" (82), que ha seguido ocupando la atención de los filósofos.

En efecto, "fuga" es el término con que el *Coro* expresa la imposibilidad del hombre de escapar de la muerte:

> *"en ningún caso puede impedir (el hombre) por fuga alguna, el único embate, el de la muerte"* (83).

Se trataría entonces de una muerte que, aunque llorada, es considerada tradicionalmente como un tránsito. Antígona, en medio de sus lamentos por tener que dejar "la luz del sol", por ser llevada "sin haber participado de himeneo", ya que Hades la conduce viva a las orillas del Aqueronte, decide: "pero con Aqueronte me casaré", "allá voy hacia los míos" (84). Es decir, la muerte es inmediatamente seguida de un nuevo comienzo. No es extraño que, ya cerca del final, la *fuga* que creemos implícitamente relacionada con la muerte, adquiera en la imaginación de Brausen-Díaz Grey, una nueva equivalencia, *la salvación:*

> *"De pronto imagino que todo –la fuga, la salvación"* . . . (VB, 369).

Se trata de una salvación subjetiva, que la *etiología mítica* conocía milenios antes del existencialismo actual. Vamos a escuchar nuevamente al *Coro de Antígona:*

> "(El hombre) *vive entre la ley de la tierra y el orden jurado de los dioses"* (85).

Brausen huye por asumir o compartir un acto que no había cometido, pero que hubiera podido cometer. Su culpa está más allá de la *Ley de la tierra*. Otra manera de ser o de obrar que los griegos adjudicaban a los dioses, es lo que va a contar en la aventura psíquica de Brausen.

Brausen se siente perseguido (autoperseguido) por otra justicia que Ernesto no podía entender. La aventura de Brausen, que quizá se resuelve en una sola noche de sueños, va al encuentro de la muerte, desea la muerte como única vía de liberación. Es una toma de posición nihilista en el problema existencial de la libertad y la responsabilidad referido a su situación con Gertrudis que puede, a su vez, ser representativa de muchos conflictos humanos. Su intención se hace visible por medio de un fenómeno físico de entrega:

> *"Esto es lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis* (el propio Brausen); *ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad"* (VB, 366).

En el capítulo "Primera parte de la espera", en un momento de decaimiento, Brausen piensa en "abandonarse a sí mismo". En ese caso, era para permitir el nacimiento de Arce, otro aspecto de su personalidad. La idea de total renuncia como forma de muerte psíquica no definitiva, que más bien significa solamente borrar el pasado, sigue acosando a Brausen:

> *". . . iba preservando de un indefinido envilecimiento al Brausen de toda la vida, lo dejaba concluir para salvarlo"* (VB, 245).

En este penúltimo sueño que estamos analizando ("Thalassa"), inmediatamente después del citado deseo de entrega de Brausen, viene una de las escenas claves de la novela, escena que llamaremos de *el otro*, o del *reconocimiento*, a la que atenderemos muy especialmente en el próximo capítulo.

El *viaje* de Brausen y Ernesto nos recuerda también otra parte del *Coro de Antígona:*

> "(el hombre) *por todos lados viaja sin cesar, desprovisto de experiencia y sin salidas llega a la nada"* (86).

Ese *viaje* es el metafórico escenario del ser del hombre, que declama el *Coro*.

Parecería que *La Vida Breve* dramatiza esa incursión filosófica de la tragedia griega, mítica en su *principio*, su *meta* y su *alma* (87), aunque utilizando un mito ya racionalizado, vaciado de su carácter sagrado al descender a la escena.

En *La Vida Breve*, ese *viaje* está representado por el recorrido que iba marcando con el dedo Brausen, mientras Ernesto mantenía una sonrisa "acariciante y burlona". Actitud nihilista de total desinterés por la vida y la muerte, en ese momento. Todo se vuelve irónico. En medio de transposiciones oníricas, Brausen compra un mapa del Automóvil Club y, mientras busca el rodeo necesario para llegar a Santa María,

Ernesto "trata de matar moscas en la cortina de la ventana del café" (VB, 347).

"Tal vez hoy sonría así al recordarme", dice Brausen. Quizá estaban ya convencidos de que los esfuerzos eran para *nada*, que en Santa María no escapaban a *nada*. Sin salida ¿sólo llegarían a la *nada*, como decía el *Coro de Antígona*?

Quizá estamos pensando en una *nada* inconcebible para el pensamiento arcaico. Heidegger ha interpretado este pasaje con relación a los senderos en los que el hombre se enreda al abrir caminos en el círculo de su propio mundo.

La identificación de la muerte con la *nada* es un fenómeno específicamente moderno, confusión que genera la angustia existencial. El hecho motiva la actitud nihilista de Ernesto, pero Brausen, en sus juegos de demiurgo, quizá no piensa ni en la *nada*, ni en la muerte del moderno mundo occidental.

Una aparente actitud nihilista se repite al final cuando iban huyendo de los hombres que los perseguían en el carnaval de Santa María. Estando en el coche que había conseguido el Inglés, se encontraban

> "*. . . rodando hacia el oeste sin destino preciso*" (VB, 386).

El dato del *oeste* no es inútil y podría cambiarle el sentido a la desorientación de los integrantes de la *fuga*. Porque quizá, inconscientemente, se dirigían al Elisco, que se dice quedaba por el oeste de la tierra. Con relación al Edén, situado al oriente, se estarían alejando.

"Mi juego" le llama Brausen al *viaje* imaginario por carreteras, caminos, pueblos y amaneceres. ¿Un juego ilusorio?

La *Maya* es un juego (cósmico) ilusorio, de la existencia humana en el Tiempo. En la filosofía de la India, la Historia es una de las fórmulas del no-ser. Para el indio, la muerte física es la muerte de nuestro no-yo, de nuestra individualidad ilusoria:

> *"La muerte que os vuelve ansiosos diría el filósofo indio, no es más que la muerte de vuestras ilusiones y de vuestra ignorancia: ella está seguida de un renacimiento, por la toma de conciencia de vuestra verdadera identidad, de vuestro verdadero modo de ser"* (88).

La retirada, *la fuga*, ¿conducen a la nada, a la muerte, al renacer, a la salvación? Tal vez, como los escritores de la *no-filosofía*, el autor deje a la exégesis el cuidado de buscar un sentido último, seguro de la eficacia de su narrativa.

– IV –

EL OTRO

IV.1. El desdoblamiento de la conciencia.

De Hegel a Sartre, conocemos diversos intentos de solucionar uno de los problemas fundamentales del existencialismo: el tema de *el Otro*. La original versión onettiana del *alterego*, recoge elementos básicos del *ego empírico* y del *desdoblamiento de la conciencia* en Hegel, y de la *existencia del Otro* en Sartre.

La escena en que Brausen es reconocido, puede interpretarse como mostración de una fenomenología del espíritu, como una dramatización onírica auxiliada por los personajes mitológicos del Hades.

Debemos ubicarnos nuevamente en la equívoca superficie del relato, en el sueño donde Brausen y Ernesto llegan a Santa María y alquilan una pieza de un hotel en la esquina de la plaza. Sentados en un banco de la calle, Ernesto empieza a decir:

> *"¿Por qué se te ocurrió meterte en esta ciudad?. . . como si no hubiera ningún peligro"* (VB, 352).

Más adelante reitera el aviso:

> *"Te dije que hay un tipo. . . Ese vestido de gris"* (VB,355).

Todas las referencias a los hombres que los seguían, repiten el detalle del gris:

> *"El hombre de gris se detuvo para mirar hacia la esquina del hotel. . ."* (íd.). *"La figura gris se movía bajo los árboles"* (íd.).

Los hombres de gris van aumentando y en el sueño siguiente (Cap. XVII, "El Señor Albano") se multiplican hasta la pesadilla y adquieren deformaciones oníricas de las figuras mitológicas que representan.

Desde la ventana, Brausen vio al hombre que se paseaba. Pensó que "tal vez anunciara el final de la retirada (íd.). Salvo algunos detalles que podrían parecer desconcertantes, como las sonrisas, la realidad objetiva del argumento, aunque alterando los tiempos de los sucesos, sigue una trayectoria verosímil.

Ernesto decide desligar a Brausen del asunto e ir a enfrentar al hombre que poco antes le pareció que lo seguía. En la confusa escena que Brausen ve desde la ventana, los cuatro pares de brazos caídos indicarían que ya hay varios muertos en la plaza. De pronto, Brausen se encuentra en la plaza. No es para luchar, sino aparentemente para entregarse. El hombre de impermeable está nuevamente allí; sin moverse, saludando con una sonrisa, le dice:

> *"Usted es el otro. Entonces, usted es Brausen"* (VB, 366).

En esta escena que llamaremos "del Otro" o "del reconocimiento", cada palabra tiene una intencionada significación. Sin embargo, vamos a seguir por ahora la cobertura del relato. Brausen podría ser simplemente otro prófugo, uno de los dos sospechosos de haber cometido un crimen. No se sabe qué ha pasado con él. Un ambiguo autodiálogo confunde más la situación que parece terminar cuando Ernesto golpea al hombre y lo deja boquiabierto en la llovizna. Podría presumirse que prenden a Brausen, cosa que la novela no dice.

No estamos frente a un hecho policial común, sino ante la sensibilización de una vivencia por medio de representaciones afines. Una voz vuelve a preguntar: "¿Brausen?" De Brausen no sabemos más. La lucha es entre Ernesto y los hombres de gris, dos extremos de la autoconciencia de Brausen.

IV.2. La mirada del Otro.

Tanto Hegel como Sartre han dramatizado o visualizado el desdoblamiento de la autoconciencia y el problema de la intersubjetividad, como hechos que llaman "de vida o muerte". Sartre añade el poder circunstancial de *la mirada.*

> *"El comportamiento de las dos autoconciencias se halla determinado de tal modo que se* **comprueban** *por sí mismas y la una a la otra mediante la lucha a* **vida o muerte**" (Hegel, ob. cit. 116).

> *"Ces deux tentatives (pro-jet d'objetivation d'autrui ou d'assimilation d'autrui)*

> *que je suis sont opposées. Chacune d'elles est la* **mort de l'autre**, *c'est-à-dire que l'échec de l'une motive l'adoption de l'autre"* Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, París, 23 éd., 1949, p. 430).

En la teoría de Sartre, "el que no es yo", "mi semejante", no es un ser cualquiera; es el sujeto de una antitética situación en la que *el Otro* (la existencia de un ser "para nosotros") afecta nuestro ser concreto real. Se trata de una conexión sintética entre dos términos, cualquiera de los cuales se constituye negando al otro (89). Sartre aclara el significado de este concepto por medio de ejemplos: analiza la entrada de otro hombre en su campo perceptivo y examina los cambios que ocurren ante la mirada del otro. *El Otro es el que me mira* (90).

Al mirarme, *el Otro* limita mi libertad y me transforma en un instrumento de sus posibilidades. Pero la situación puede invertirse, la propia subjetividad puede recuperarse. La situación, además de ser intercambiable es antitética: yo soy el sujeto y el otro el objeto, o viceversa.

En *La Vida Breve* hay muchas alusiones a *la mirada*. Lo último que se dice de Brausen es que *miró* al hombre en silencio (íd.). Brausen es *el que mira*, sin embargo a Ernesto no quiso mirarlo: no es él, directamente, quien va a suprimir esa *parte suya enferma*. Entre Brausen y Ernesto existe esa situación antitética, intercambiable: Ernesto puede matarlo, lo golpeó una noche en lo de la Queca. Es una parte suya que conviene cuidar (VB, 299). En el trance final, Ernesto abría los ojos para buscar los de Brausen,

pero éste lo evita. La lucha, como dijimos, va a ser con los hombres de gris.

Ya conocíamos un *doble* de Brausen: Díaz Grey. Según la *Fenomenología del espíritu*, después que la autoconciencia pasa por la experiencia de la "certeza de sí misma", "alcanza su satisfacción en otra autoconciencia" (91). El despliegue del *yo* de Brausen, su imagen en un *otro*, es siempre gris. En su primera aparición, el médico de Santa María "tenía un traje gris nuevo" (VB, 22), su apellido es Díaz Grey ("gris" en inglés) y gris sería también el calificativo adecuado al médico "cansado, seco", de "cuerpo pequeño" como el de Brausen (VB, 21).

Cualquier aspecto del desdoblamiento de la conciencia de Brausen va a ser de color gris. Los hombres de gris serían uno de los *extremos* (92) de su conciencia, su propia mano destructura. Por intermedio de ella Brausen sueña varias muertes, incluso sueña su autodestrucción, porque necesita el pasaje por la *muerte*.

Al reconocer Brausen la voz del hombre que afirmó que él era *el otro*, recordó al que estaba junto a la cortina del reservado que le "vigilaba los ojos", seguramente porque necesitaría saber a quién *miraba* Brausen para guiar su conducta. El hombre era uno de los *invisibles* del café, quizá mensajeros del Hades en misión liberadora. Se mantienen sonrientes saludando:

> *"El otro armó una sonrisa"* dio un paso y *"volvió a sonreir"* (VB, 365).
> *"Me saludó con una sonrisa"* (VB, 366).

Más adelante, los hombres de gris llevarán sombreros de paja (característica del dios Hades distorsiona-

da, irónica, actualizada en el sueño) y serían la representación del "Otro Generalizado", expresión con la que designa G.H. Mead las diversas estructuras que puede adoptar *el Otro*: un individuo, un tipo, una colectividad, un público anónimo (93).

Para una mejor comprensión de estos conceptos, debemos señalar los antecedentes que forman parte de la moderna teoría del *Otro*. La fenomenología ontológica de Sartre deriva de la dialéctica del *señor y el siervo* en Hegel, dos figuras contrapuestas de la conciencia en la noción de "Independencia y sujeción de la autoconciencia: señorío y servidumbre" en la *Fenomenología del espíritu* (94). El ser "en sí" se *escinde*, se desdobla, se exterioriza hacia la vida, visualizándose en "lo otro", en el *lado* exterior de la conciencia. *Lo uno y lo otro* indican la diferencia entre las figuras de la autoconciencia. Los ejemplos que muestran el *ego empírico*, tomados de la vida real, podrían ser sólo metafóricos. Sin embargo, también Hegel, al explicar los desarrollos de la autoconciencia, pasa sin transición al enfrentamiento de individualidades: "un individuo surge frente a otro individuo", dice Hegel (95). Quedan así equiparados el desdoblamiento de la conciencia con la figura amo-esclavo; los movimientos de la conciencia "independiente" y "dependiente" en Hegel, con la oposición sujeto-objeto que Sartre aplica a situaciones humanas concretas como el amor, la seducción, el odio. Sartre procura demostrar que cada una de esas actitudes supone la alienación de la libertad del *uno* por la del *Otro*, la transformación de la propia subjetividad en la de *el Otro*.

En la fenomenología de Hegel, la autoconciencia (el yo soy yo) comienza siendo un *sí mismo*, un yo puro. El primer movimiento del desdoblamiento del concepto de unidad espiritual es el *reconocimiento* de su significación contrapuesta (96). Brausen es reconocido por el hombre de gris. Brausen estaría arriesgando su vida para *ser reconocido* como verdad, como *autoconciencia independiente*, porque

> *"El individuo que no ha arriesgado su vida,* dice Hegel, *puede sin duda ser reconocido como 'persona', pero no ha alcanzado la verdad de este reconocimiento como autoconciencia independiente"* (97).

El acto previo al momento en que Brausen va a ser *reconocido* por el hombre de gris, ¿es un acto de libertad?

> *"Solamente arriesgando la vida se mantiene la libertad",* dice Hegel (98).

En un momento de liberación existencial deseado por Brausen, mientras se detenía, mientras iba caminando hacia el hombre, va pensando:

> *"Esto es lo que yo buscaba desde el principio. . . ser libre, ser irresponsable ante los demás. . ."* (VB, 366).

No basta el riesgo y el deseo de libertad. La angustia que describe el existencialismo, dice Sartre, se explica por la responsabilidad directa ante los demás hombres. Es el problema fundamental de la existencia

de *el Otro*, no hay evasión posible: ("c'est dans un monde où il y a déjà l'autre. . .).

Según las diversas teorías, son muchos los Otros en los que Brausen podría soñar ser reconocido. Habría que señalar varias ideas implícitas que sirven para diferenciar el otro común de la concepción filosófica de *el Otro*. En el *Sofista* nos encontramos quizá con una fuente originaria de la idea de *otro*, definida como comunidad y participación en lo distinto (99), términos que conservan su validez en todas las variantes de la teoría de *el Otro*: "El que no es yo" de Sartre, el "otro" trascendente de Jaspers, el "tú" absoluto de Marcel, por citar las teorías más dispares entre sí. Todas responden en último término a las características adelantadas en el diálogo platónico; el "tú" es "otro de mí" y también es "partícipe de mí". Por la vía *horizontal* de la trascendencia participada, encontrará Marcel el "tú" absoluto, que es Dios.

Sin embargo, si reparamos en las circunstancias en las que insiste la escena del *reconocimiento* en la plaza de Santa María, nos encontramos con una representación del *alterego* en Sartre.

Sartre no admite los dualismos del sistema hegeliano (100). La idea de fenómeno, el aparecer, es el ser de lo existente: "todo está en acto", "la apariencia es la esencia". Si el esquema de la ontología fenomenológica de Sartre se adecua a la estructura del desdoblamiento de la conciencia de Brausen, es porque la complejidad psíquica del protagonista de *La Vida Breve* ya está configurada por personajes autó-

nomos, de perfiles definidos, capaces de enfrentarse entre sí. Son productos psíquicos *visibles* que se desplazan bajo el poder "mágico" de la mirada:

"El otro es el que me mira" (101)

IV.3. El señor Albano.

Para Sartre, *ser mirado* confiere una nueva dimensión al espacio (102) e introduce una nueva experiencia del tiempo. Estas alteraciones fenomenológicas, distorsionadas en la conciencia onírica de Brausen, se acentúan hacia el final, cuando el puro plano de las asociaciones absorbe todas las incidencias y todos los personajes.

Después de la escena de la *entrega* (escena de *el Otro* o del *reconocimiento*), Brausen desaparece del relato. Díaz Grey, el *alterego* creado por Brausen, que había muerto hacía ya mucho tiempo, reaparece y es quien recuerda los hechos finales. Es, seguramente, un sueño dentro de otro sueño. Brausen sueña primero su huída con Ernesto; luego, en el segundo sueño, ve, *está mirando*, al grupo de los cuatro ir hacia la muerte: Owen, Lagos, la violinista y Díaz Grey, que sustituye a Brausen.

Aparecen las trasposisiones oníricas: con las mismas palabras ("lo dejó boquiabierto en la llovizna"), Owen dice en un sueño que ha matado a un hombre y en otro sueño se relata que Ernesto mató al hombre de gris en la plaza. Lagos disfrazado brindando "por nada", repite en otro sueño, la escena del rey coronado que alzaba un vaso en el bar, debajo del letrero "Berna-Cervecería".

En este capítulo, el señor Albano es el protagonista. Sin embargo, es siempre una *ausencia*. O bien "no ha llegado todavía", o bien los señores Albano ya habían estado en la lavandería, en lo de René, en la relojería.

Onetti logra así la realización experimental de una *ausencia*, problema señalado por Sartre en la filosofía de Husserl respecto al tema del *Otro*. Existe dificultad de definir al *Otro*, tal como se revela a nuestra experiencia, como una *ausencia* (103). Con el señor Albano, el autor supera la concepción de *intencionalidad vacía*, porque Albano está lleno de significados, aunque una trasposición dé la impresión contraria. Los resortes oníricos son, muchas veces, insinuados por el autor como clave de una realidad distinta, pero expresada en la "metáfora radical" del sueño:

> *"El señor Albano, ya lo tengo"*, gritó Lagos. . . *"nació de la etiqueta que teníamos sobre la mesa"* (VB, 371).

La interjección de Lagos nos recuerda el momento en que tantas veces descubrimos los equívocos de nuestros sueños, el traspaso de imágenes por el cual mientras vemos una cosa estamos seguros de estar viviendo otra, a veces totalmente diferente. La trasposición de las imágenes es una de las características de los sueños.

El señor Albano podría ser para los demás del grupo una *intencionalidad vacía*, sólo una clave telefónica. Pero para Brausen primero (en la cervecería y en la plaza) y para Díaz Grey después (en la noche

y en la madrugada del carnaval), Albano es la presencia de un significado encubierto por una forma física inapresable, es la figura, imagen o *phantasma* de la duplicación de la conciencia de Brausen: la sustancia de *el Otro*.

Cuando Díaz Grey piensa en la "imposible presencia" del señor Albano en el cafetín, el primer indicio de su *persona* lo encuentra en "la sombra de su cuerpo vestido de blanco, encima del piso manchado" (VB, 373).

Una vez más, las imágenes mitológicas representan las vivencias mezclándose en los sueños. Cuando se aproximan las situaciones de muerte, se presiente la presencia del dios del mundo subterráneo: Hades quiere decir "lo invisible". Se dice que la noche profunda que reinaba en el Hades hacía "invisibles" a las divinidades que bajaban a ese lugar y quedaban envueltas en la niebla. Quizá por eso había más de un hombre invisible en el bar ("otro, invisible, debía estar de pie junto a la cortina") (VB, 360). Los "señores Albano" eran quizá los κῆρες enviados por Hades para dar a los hombres el golpe mortal. Otro indicio, aumentado y deformado por los sueños de Brausen, son los sombreros. Las imágenes de Hades que nos han dejado las pinturas y las estatuas, lo representan con un gorro o sombrero, para distinguir al dios de la oscuridad de su hermano Zeus, dios de la luz. Como una pesadilla, los señores Albano siempre usan sombrero.

La escena del restaurant, que ahora conocemos mejor en *Juntacadáveres* (104) sería una parodia de la representación mitológica de un vaso que conserva el Museo de Nápoles, donde Hades y Perséfone,

en el pórtico de su palacio asisten a un banquete. Perséfone ofrece un plato al dios, que se dispone a hacer una libación con un cántaro. Junto a ellos están Orfeo, las Erinyas, los jueces infernales y otros personajes. Si comparamos esta escena del banquete con el relato del restaurant, encontraremos irónicas similitudes y correspondencias distorsionadas por el sueño. Desde la entrada de Brausen con Ernesto, la sala se nos presenta como el atrio del reino de Hades: Brausen y Ernesto se miran a través de "una nube de humo" primera señal del reino de los muertos. "Casi en sombras", podía percibirse al dueño inmóvil frente a un vaso de cerveza, que recuerda la libación del dios; la mujer de gris que sostenía un plato con uvas, semeja la actitud de Perséfone; en lugar de Orfeo hay un músico con un acordeón; el hombre pequeño y gordo que insiste en la legalidad y la ordenanza municipal, sería Larsen (Junta) preocupado por dejar una constancia de que la resolución recién había sido revocada. Quizá quería demostrar, ante los jueces infernales, que él no era culpable.

Las razones de Junta tienen una importancia fundamental en la representación evocada en el sueño. Si la idea mitológica del Aqueronte corresponde a la verosímil Santa María, el destino de los que *salen* va a depender del juicio al que serán inmediatamente sometidos: ". . . los que violaron las leyes y se hicieron reos. . . son precipitados al Tártaro del que jamás saldrán" (105).

En *La Vida Breve* no se sabe el motivo por el cual Larsen está tan preocupado por el respeto a los preceptos constitucionales, ni el motivo por el cual el

grupo que estaba en el restaurant tiene que dejar la ciudad. Ahora lo conocemos, es el tema de la novela *Juntacadáveres*, donde la escena se repite cerca del final. Allí se detalla *la inolvidable empresa*, que es un acabado ejemplo de *antivalor*, no como negación sino como expresión de una idea positiva, de un comportamiento que desorienta los valores tradicionales.

En *La Vida Breve*, "el viejo", que sería Lanza en *Juntacadáveres*, emprende la defensa de Larsen. Nos enteramos de que la lucha de Junta "por la libertad de vientres, por la civilización y por el honrado comercio" (VB, 362) no respondía en realidad a ningún ideal de la moral establecida, sino que podría representar la famosa "trasmutación de todos los valores" (106). Además del *anti-valor*, Lanza inventa también la *anti-culpa:*

> *"Pero señora, no sólo del cura es la culpa"* (íd.).

El causante o "culpable" de la revocación de la ordenanza y de la impuesta fuga, no era sólo el cura sino la propia ciudad:

> *"El airado sacerdote obedece al espíritu de esta ciudad de Santa María. . ."* (íd.).

Y la ciudad también era culpable, porque allí se encontraban los pecadores (107):

> *". . . esta ciudad de Santa María donde por nuestros pecados estamos"* (íd.).

La *empresa inolvidable* era culpada por la culpable. He ahí la *anti-culpa*. Pero hay otra vuelta de tuerca. Santa María es una ciudad, pero también un nombre que debe invocarse de rodillas. Sin embargo, "el viejo" empieza a recitar, luego de un paso atrás, con el vaso en la mano.

¿Es una actitud desafiante, irreverente, o es un último esfuerzo para ser comprendido de otro modo? Porque el ideal de Larsen, el que formula al final de seis meses de prisión, *la mujer perfecta*, incorrupta, es una devoción sin solución de continuidad desde tiempos remotos, desde los más antiguos mitos universales.

Tal vez por eso, sin saberlo bien, "el viejo" comienza el recitado:

"Ave María, Gracia plena,
Dóminus tecum, Benedicta tu. . ."

– V –

EL TRIUNFO SOBRE EL TIEMPO

El Tiempo es un *no-valor* en toda la novela. El tiempo que marcan los relojes es muchas veces interrumpido por "mediodías" intemporales, por "veinticuatro horas" como espacio de felicidad. Entre todos ellos empieza una guerra definitiva:

> *"el batallón de tictacs ataca la claridad del mediodía"* (VB, 381).

Díaz Grey presencia la lucha hasta que termina, porque ese tiempo es también el suyo, el de su propia vida.

Mientras progresa la muerte,

> *". . . carrillones y campanas van celebrando victorias parciales"* (íd.).

Al final, las esferas ya no ordenarán el curso de las cosas. Las vemos solamente "reproducir el reflejo" de la lámpara de la calle, es decir, recibir pasivamente las luces que detienen el tiempo, registrar la claridad que va a sustituir a las sombras. Otros síntomas revelan el paulatino avance de la muerte, expresado por las metáforas. La escena parece invadida, poco a poco, por las nubes inmóviles del Hades. Los cuatro de la fuga se sientan en un banco sin respaldo de la pla-

zoleta. Allí aguardan "rígidos, pesados, estremecidos por el viento". ¿Los vientos furiosos del Tártaro? La descripción nos recuerda un momento de la aventura del alma en las imágenes del *Fedón*, cuando todavía el alma sufre bajo el *peso* del cuerpo y la *debilidad* de la vida corporal (108). La liviandad de los hombres que han poblado la plaza, siempre sonrientes, que "están pisando con levedad el césped", indicaría que los hombres de gris no pertenecen a este mundo.

Hay algunos pocos datos tangibles de las muertes de los personajes del drama: el cuerpo de Lagos derrumbado en el banco, mangas vacías colgando, imágenes que se mezclan en la confusión final con los "fantasmas" que parecía descubrir el Inglés, los "fugaces hombres con sombreros de paja" que "se ocultan parcialmente detrás de los troncos":

> *"Cargados con nuestro inmortal silencio, avanzamos", ". . . nos acercamos inmóviles a la claridad y al final"* dice Díaz Grey (VB, 389).

Es un sueño de muerte total en el escenario de una plazoleta vaciada de casi todos los elementos que, desde un principio, componen el panorama de Santa María donde presumiblemente debían encontrarse. La descripción sólo dice lo que *no* tiene la plazoleta, como si hubieran sido suprimidas, justamente, las primeras cosas que Brausen había divisado al volver a Santa María (VB, 350). Ahora estaban "en una plazoleta de barrio, sin estatuas ni verja" (VB, 389).

Hay un enorme pino central, árbol que en las mitologías tiene muchos significados. Es posible que

una plaza cualquiera tenga un pino central, pero probablemente, una vez más, la apariencia común esté ahí para cubrir, para dar consistencia a las imágenes que siguen apoyando el sentido general de la novela.

En la pre-historia helénica, el pino estaba dedicado a la diosa Cibeles; representaba a la tierra "en su libre y salvaje energía" (Decharme). Podría significar la liberación buscada por Brausen. El pino es también el árbol de Plutón, de cuya sombra no estarían todavía liberados. La *sombra* aísla al hombre de la divinidad.

La primera impresión ante ese *enorme pino central*, es que debía tratarse del *axis mundi*, árbol que además de unir la Tierra con el Cielo, las culturas primitivas colocan *en el centro del mundo*. La plazoleta se habría transformado en el mundo de los "orígenes". Sin embargo, de ese pino sólo se espera una función contraria a la *comunicación: la sombra.*

> "(El hombre) *ha sido expulsado de la comunidad con Dios a la sombra del árbol de la Vida en el Paraíso"*, dice Kafka.

Si nos ubicamos nuevamente en el itinerario socrático, el enorme pino central del que dicen "nos ofrece sombra para el mediodía", nos indicaría que no son los destinos últimos del alma los que van a cumplirse. En el Tártaro todo es sombra, mientras que en las alturas donde vivirán "sin los cuerpos, perdurablemente", no hay sombra ninguna. *Luz y sombra* son accidentes de la vida terrena,

> *"las almas, la mayor parte de las veces. . .*

> *son devueltas a este mundo. . . para animar nuevos cuerpos"*, dice Sócrates (109).

Es posible que se vean "libres de todos los lazos terrestres" y pasen a habitar en la "Tierra pura" aún antes de ser liberados "de los cuerpos" (110). Esta expectativa es la que parece ser soñada por los protagonistas.

Llegamos al final de la novela:

> *"Puedo alejarme tranquilo; cruzo la plazoleta y usted camina a mi lado, alcanzamos la esquina y remontamos la desierta calle arbolada, sin huir de nadie, sin buscar ningún encuentro, arrastrando un poco los pies, más por felicidad que por cansancio."*

La situación ha cambiado, aunque todavía se encuentran en la plazoleta. Ha cesado la inmovilidad que dominaba el trance de la muerte. Están caminando, la violinista va a su lado.

Volvemos a las imágenes del *Fedón*. Sócrates dice que cuando alguien muere, es conducido por *el genio* que lo acompañó durante toda la vida. La violinista representa el ideal que siempre había asediado a Brausen-Díaz Grey, el ideal femenino que se le había escapado en Gertrudis, en Elena, en Raquel, imagen frustrada que también tiene por enemigo al Tiempo.

La violinista podría ser una personificación de Cora (κόρη , "virgen" en griego), primitivo nombre de Perséfone antes de ser raptada por Hades. En pinturas y bajorrelieves, Cora no presenta particularidades notorias: a veces sólo es reconocida según los per-

sonajes que la acompañan. Sin embargo, en la descripción de una moneda siciliana donde está con Deméter, su madre, tiene un *perfil puro*, una *expresión dulce*, lo que coincide con las señas que se dan, aparentemente a la policía, de los cuatro buscados en la noche de carnaval de Santa María. De la violinista se dice: "sin señas visibles". No obstante, se alude a su perfil: tenía una "nariz de dorso recto" (VB,371).

"Remontamos la desierta calle arbolada": es la misma que "llevaba al muelle" (VB, 350), que descendía hacia el río. Ahora *remontaban la calle*, se alejaban del lugar. Si seguimos con las imágenes del *Fedón*, lo que está enfrente del Aqueronte y corre de manera opuesta a través de parajes desiertos, es una corriente que se precipita en las marismas de Aqueroiada, de donde las almas, la mayor parte de las veces, van a salir a la vida. Un *genio* o *guía* las lleva al lugar que les ha sido ordenado, que podría ser más alto, más hermoso. Sócrates asegura que por encima de nuestra Tierra inferior, "hay diversos y maravillosos lugares" (111), que otros pueblos habitarían (112).

> *"la Tierra está por encima, en este cielo puro poblado de astros. . . si alguno pudiese llegar a las alturas valiéndose de unas alas. . . vería lo que pasa en esos dichosos parajes"* (113).

Las metáforas continúan, porque la violinista no sólo parece ser el *genio* o *guía*, sino que poseía la virtud de *volar*. El "vuelo" no es sólo un viaje extático que conocía toda la humanidad primitiva, sino que ha existido también "un poder de elevarse por

los aires" (114) físicamente, gracias al cual sería posible *asomarse* a la "tierra pura que está en medio del cielo", elevarse por encima de los "lugares corrompidos y roídos", que, según Sócrates, nosotros habitamos.

El "vuelo" no ha agotado sus significaciones. Ya sea como experiencia religiosa, como creación onírica o como producto de la imaginación, el "vuelo" está siempre relacionado con la *libertad* y la *trascendencia*. La antropología filosófica, al estudiar ahora los simbolismos del "vuelo", dice que las raíces de la libertad deben buscarse en las profundidades de la psiquis: es el *lugar* de *La Vida Breve*, de un tramo de vida desgarrado entre la libertad y la responsabilidad, que sólo puede resolverse con la muerte. Ahora todos habían muerto:

> *"Puedo alejarme tranquilo. . . sin huir de nadie, sin buscar ningún encuentro, arrastrando los pies, más por felicidad que por cansancio".*

Es un estado de *felicidad* no beatífica, desligada del mundo. El brahmanismo original dice que el camino para conseguir la felicidad es liberarse de todo deseo. Pero el Nehán, también llamado "paraíso de la Tierra pura", aunque derivado del brahmanismo, es un lugar donde existen todos los bienes posibles: no es la nada, sino la felicidad.

El párrafo final, siempre en primera persona, podría ser una reflexión de Díaz Grey, relator del último capítulo. Pero si es un sueño dentro de otro sueño, sería Brausen quien, después de *ver* morir a

los cuatro de la fuga, toma la palabra final. Brausen es quien ha sufrido la crisis y el que debe dar cuenta de su liberación. Todo el relato vivencial adquiere el sentido de un proceso de muerte y de "nuevo comienzo". Es el renacer después de una vida breve de cinco años que acaba de terminar.

Brausen, con su propio sueño, estaría despertándose (115).

EPILOGO

Métodos de comprensión: la hermenéutica.

La posibilidad de comunicación con el texto no es un privilegio del especialista. "Texto eminente" le llamó Gadamer al "arte lingüístico en forma de literatura", por su poder de comunicarse con cualquier sensibilidad receptiva de hoy o de mañana, una cualidad que señaló desde que planteó su experiencia hermenéutica (116).

Dispuestos a dialogar con la obra, no podemos desechar la disciplina que se ocupó siempre de la comprensión de textos (teológicos, clásicos, jurídicos) y que abarca ahora el arte en todas sus manifestaciones.

La hermenéutica ya no es una preceptiva del comprender, sino que acompaña el *acontecer* de la comprensión, iluminando las condiciones desde las cuales se puede interpretar un texto. No es sólo una diferencia de método sino de objetivo: *mostrar el ser de lo que se comprende*, ubicándolo en el conjunto de la experiencia humana del mundo.

"La interpretación es la forma explícita de la comprensión" dice Gadamer (117). Al *espíritu de la comprensión*, los griegos le llamaron Hermes, el dios que trae los mensajes de los dioses. De Ἑρμῆς derivaría ἑρμηνέως "intérprete".

Para los latinos, *cum-prehendere* significa "asir", "rodear", "abrazar", sentido que perdura en la *com-*

prensión, que es siempre una *apropiación de lo dicho*, a la manera como el actor asimila un texto para poder decirlo, interpretarlo.

Un rápido repaso de la evolución de esta disciplina nos ayudará a descartar criterios de interpretación ya superados y a detectar las notas constantes de este *arte*, hoy ciencia universalizada que Platón, con razón, no confundía con la crítica. Sin embargo Gadamer, en sus planteamientos y revisiones, aspira a fundamentar una "nueva conciencia crítica" (118).

Las viejas disciplinas normativas que experimentaron un gran desarrollo independiente en el s. XVII atendiendo a la comprensión de la Biblia y de la literatura clásica, lograron aproximarse en el escenario de la conciencia histórica, donde luego se produce una escisión conceptual (Schleiermacher-Hegel).

Sólo es necesario mencionar aquí la transición de la filología clásica, gramatical y retórica, a la hermenéutica romántica, anti-retórica y a-metódica, pero que impone nuevas reglas tendientes a comprender el texto por medio de la indagación en las ideas y la individualidad del autor, para detenernos finalmente en el actual giro ontológico de la hermenéutica filosófica, que percibe el propio texto desde el horizonte total de la existencia.

Con relación a la hermenéutica romántica, los cambios son radicales en algunos aspectos:

> *"Los pioneros del s. XX se formaron en revuelta contra el espíritu del s. XIX"* (119).

Hans-Georg Gadamer, estudioso de la evolución de las ideas, emprende la tarea de reconstruir el uni-

verso hermenéutico total, tendiendo un puente sobre ese siglo, "el de Goethe", que si bien constituye "toda una época", para nosotros "ya está cerrado" (120). Gadamer vuelve a la tradición ("continuidad en la renovación constante") sobre la base del contenido de los textos que *hablan por sí mismos*. Así, la hermenéutica le devuelve la libertad al texto y la autonomía al autor.

El movimiento de la comprensión no sólo abarca ahora toda la esfera del arte, sino que la obra de arte, por su *pervivencia* y su *verdad*, es el punto de partida de sus reflexiones. En efecto, la obra de arte logra anular la distancia del tiempo en virtud de la presencia de su propio sentido. "En la obra de arte se experimenta una verdad que no se alcanza por otros caminos" (121). Esta verdad no sólo puede ser justificada filosóficamente, sino que la obra misma es una forma de filosofar, aunque el autor no se lo proponga ni intervenga en posteriores especulaciones, como fue el caso de los existencialistas. La filosofía que trabaja ahora *con experiencias no filosóficas*, va al encuentro de la obra de arte que se constituye en uno de los lugares imprescindibles del diálogo con la existencia.

En el marco actualizado de esta ciencia hermenéutica se instala nuestra interpretación de *La Vida Breve*.

Gadamer participó del "impulso heideggeriano" de Marburgo en el momento en que se entrecruzaban allí diversos movimientos filosóficos. Habermas menciona a sus principales representantes (122).

Heidegger sólo entra en la problemática de la hermenéutica a fin de desarrollar desde el punto de vista ontológico la preestructura de la comprensión (*Sein und Zeit*, 123). "El sentido sólo se manifiesta porque uno lee el texto desde determinadas perspectivas", dice Gadamer.

Con el fin de estructurar nuestro *proyecto previo* (preestructura de la comprensión), mencionábamos en el Prólogo de este trabajo algunas tendencias que tuvieron influencia en la estética filosófica de la primera mitad de nuestro siglo. Son las que todos tenemos a mano y pueden reforzar la *participación* en el sentido compartido o compartible de la novela. Nos falta todavía hacer algunas puntualizaciones con relación a los instrumentos expresivos de la narración (autodiálogo, imágenes de los *sueños de asociación*, reproducción de una vivencia). Vamos a referirnos especialmente a la vivencia.

Es importante señalar que, en *La Vida Breve*, publicada en la mitad de nuestro siglo, esos procedimientos narrativos se mantienen dentro de los límites de la *nueva hermenéutica*, cuyas propuestas sistematizadas sólo conoceríamos años más tarde.

Límites del arte vivencial.

El actual método hermenéutico se ha apartado de los exagerados procedimientos de *psicologización* propios del siglo pasado. El principal representante de esa tendencia, Schleiermacher, encaró la hermenéutica como un arte que, para evitar "malentendidos", debía investigar en la mentalidad del autor. Luego se hablará de comprender el texto mejor que

su autor o de *comprender a un autor* mejor de lo que él mismo se habría comprendido (124).

El sentido verdaderamente hermenéutico, el que interpretó siempre el texto desde el texto mismo, se opone al sentido *psicologista* que, desviado de su quehacer esencial, se convirtió en el acto *adivinatorio* (frente a la libertad del genio), que indagaba en la *oscuridad del tú* y en el *misterio* de la individualidad.

El rechazo actual de la psicologización, que es una invasión a la personalidad del autor, no significa invalidar las conquistas de la "hermenéutica profunda" ni dejar de considerar las diversas situaciones oníricas, distorsiones y desdoblamientos de la conciencia como hechos ciertos que ocurren dentro de la novela.

La narrativa de Onetti está sin duda muy alejada de la estética de "la gran confesión", expresión que Goethe aplicó a su poesía pero que pudo extenderse al arte en su totalidad. Hoy todavía, a los autores de ese período, a los que quisieron *confesarse*, podemos entenderlos a través de sus biografías y de sus propias circunstancias. Ellos mismos son producto del arte vivencial.

En cambio Onetti, que está desde luego en su obra, no es el protagonista sino el creador. Sus novelas, como toda obra de arte, *se apropian del mundo* y lo hacen *estar-ahí*. Así aparecen sus personajes y las cosas que están en la vida, que son la parte que elige del acontecimiento de la existencia.

La Vida Breve que hemos definido como "la dramatización onírica de una vivencia", no deriva en ningún psicologismo. Esa vivencia pertenece sólo a Brausen, el protagonista de la novela. Las experien-

cias psíquicas pueden ser recreadas como *verdaderas* sin necesidad de retroceder hasta la subjetividad del autor. "Sólo se comprende desde la cosa misma" dice Heidegger (125).

La psicologización tuvo alcances desmesurados en el arte vivencial. La verdad del arte llegó a definirse por la sola autenticidad de la vivencia. La hermenéutica actual ha puesto límites al arte vivencial, hecho real que puede incluirse dentro de los procedimientos efectivos del arte.

En *La Vida Breve*, la vivencia tiene alcances muy precisos: está utilizada como forma (una de las formas posibles) de mostrar la realidad de la temporalidad del *estar-ahí*. El autor empieza por detectar un hecho objetivo, pavorosamente común, para colocarlo en el escenario del *juego*.

Verdad y validez de la obra de arte.

La hermenéutica de la obra de arte ha sido estructurada según el modelo de la fenomenología del juego. Su dinámica interior, sus propios controles, el resultado imprevisible que acontece como un diálogo, son también los procedimientos del drama que se juega o se representa. Junto a esas características se ha adoptado la definición de Husserl, que concebía el fenómeno como la manifestación positiva de la esencia de la cosa.

En efecto, en la narrativa de Onetti, por medio de los aparentes equívocos y de la anécdota abierta, algo esencial va quedando ex-puesto. Ahora que no existe un relator que vea las cosas *desde Dios*, tene-

mos que *ver* desde la cara exterior de la realidad que nos rodea, que se caracteriza por los fenómenos deformantes de la intersubjetividad. Lo que se ha llamado "trucos" y "trampas" del autor (de Onetti), es quizá una manera real de presentar nuestra información de los hechos parcialmente conocidos. Los llamados "descuidos" del autor son quizá las pistas verdaderas, las más ligadas a la verdad que se va trasluciendo.

En *La Vida Breve* el relator es el propio protagonista de la novela. Oímos lo que él mismo se formula en su interioridad. No es una verdad objetiva, sino el *acontecer* de su crisis a través de sus vaivenes anímicos y sus autodefensas. En los relatos onettianos es necesario saber distinguir entre lo *aparente*, lo que *parece ser*, y el verdadero aparecer de lo esencial de la obra, que es tal vez lo desvalido de la condición humana.

Es necesario recordar, finalmente, con relación a la validez permanente de la obra de arte, que ya desde la fenomenología de Hegel, la *esencia del espíritu histórico* no reside en el pasado. Schleiermacher decía que el texto pertenecía a su mundo originario y que, desarraigado de su génesis, perdía parte de su significado. Ahora sólo podemos hablar de validez de la obra de arte si es capaz de constituirse en *mediación del pensamiento con la vida actual* (126).

En principio, la obra de arte habla a su tiempo y a su mundo. Es el caso de las tragedias griegas, que empezaron por dirigirse a su propio presente social, más tarde volvieron a representarse, comenzaron luego a leerse como textos y hoy son colocadas en nuevos horizontes de comprensión.

Siempre que volvemos a *La Vida Breve* y escuchamos sus palabras, el horizonte parece extenderse y retomamos el diálogo con esta novela que, como toda obra de arte verdadero, se introduce en la existencia para *seguir hablando.*

NOTAS

Prólogo

(1) Wilhelm Dilthey, *Vida y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1945, p. 139 ss.

(2) Sobre la relación entre "labor creadora" y "vivencia de la realidad": Georg Simmel, *Goethe*, Editorial Nova, Buenos Aires, p. 24 ss.

(3) Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1977, p. 107.

(4) Maurice Merleau-Ponty, *Filosofía y lenguaje*, Proteo, Buenos Aires, 1969, p. 113.

(5) Miguel de Unamuno, *Amor y Pedagogía*, Cf. Segundo Serrano Poncela, *El pensamiento de Unamuno*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1962, p. 66 ss.

(6) Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1962, p. 11 ss.

Para Cassirer, la "metáfora radical" es la forma original de transmutación lingüística. "El mito, el lenguaje y el arte, comienzan como una unidad concreta e indivisa que sólo poco a poco se va desplegando en una tríada de modos independientes de creación espiritual". Estos modos de expresión responden a la misma exigencia de transmutación a un medio ajeno o quizá divergente de la experiencia cognoscitiva o emotiva primitiva como son los sonidos. También el mito proviene de una transformación "que arranca cierta vivencia de la esfera de lo común, de lo cotidiano y de lo profano, para elevarla al nivel de 'santo', lo que tiene significación mítico-religiosa". La "metáfora radical" del mito no es sólo una transposición hacia otra categoría, sino que prácticamente es la creación de esa categoría

(Ernst Cassirer, *Mito y lenguaje*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1963, p. 95 y ss.).

Bronislaw Malinowski, en *Estudios de psicología primitiva*, Paidós, Buenos Aires, 1963, p. 33, explica: ". . . estudiándolo vivo, el mito no es un símbolo, sino la expresión directa de un tema".

(7) Mircea Eliade, *Mito, sueños y misterios*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, p. 10.

(8) Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, Círculo de Lectores, Buenos Aires, 1977, p. 497.

(9) Raymond Hostie, *Del mito a la religión*, Amorrortu, Buenos Aires, 1971, p. 71.

(10) Freud, ob. cit. 135.

(11) Freud, íd. 215.

(12) Platón, *Fedón, Diálogos*, Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1962, p. 72.

(13) *Pentateuco, Números*, 13,17; y VB, 348.

(14) Arthur Schopenhauer, *La estética del pesimismo*, Editorial Labor, Barcelona, p. 346.

(15) Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Librairie Gallimard, Paris, 1949, p. 481.

(16) Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, Sur, Nos. 147-8-9, Buenos Aires, 1947, p. 246 ss.

(17) Freud, ob. cit. 504.

(18) Freud, íd. 496.

(19) Freud, íd. 127.

(20) Martín Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, en *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1958, p. 114.

I. Santa María: nostalgia del Paraíso.

(21) Eliade, ob. cit. 75-91.

(22) Platón, ob. cit. 67 ss.

(23) Platón, íd. 71.

(24) Platón, íd.

(25) Franz Kafka, *Journal intime*, Grasset, Paris, 1945, p. 271 (traducción nuestra).

II. Brausen, bramido del mar.

(26) Unamuno, *Tres novelas ejemplares*, Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1945, p. 12.

(27) Serrano Poncela, *El pensamiento de Unamuno*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1964, p. 68.

(28) San Agustín, al dar una imagen humana a la Palabra como Verbo, dice: "Lo que proferimos por la boca es sólo la expresión vocal del verbo, y si damos a la expresión el nombre de verbo es porque el verbo la asume para traducirla al exterior" (*De la Doctrina Cristiana*, XV, XI, 20).

(29) Walt Whitman, citado en el acápite de VB.

(30) Existen múltiples revalorizaciones del simbolismo del *vuelo*, del que nos dice Mircea Eliade: "a pesar de las diferencias considerables de contextos históricos y religiosos, el simbolismo del vuelo expresa siempre la abolición de la condición humana, la trascedencia y la libertad" (Eliade, ob. cit. 36). ". . . aprehendemos mejor el efecto regenerador producido sobre la psiquis profunda por la imaginería de la ascensión y del vuelo, *porque* sabemos que –sobre los planos de lo ritual, del éxtasis y de la metafísica– la ascensión es susceptible, entre otras cosas, de abolir el Tiempo y el Espacio y de "proyectar" el hombre en el instante mítico de la Creación del Mundo: de hacerlo pues en cierto modo, 'nacer de nuevo' y volverlo contemporáneo del nacimiento del Mundo" (Eliade, ob. cit. 146).

(31) Eliade, ob. cit. 49.

(32) Cf. Luigi Severini, *Existencialismo*, Herder, Barcelona, 1961, p. 40-41.

(33) *Génesis*, 3,5.

(34) *Heráclito*, de Marc. Aur., VI, 42; cf. Rodolfo Mondolfo, *Heráclito*, Siglo XXI, Méjico, 1971, p. 39).

(35) Isaías, 58,10.

(36) Is 9,1.

(37) Malinowski, ob. cit. 40.

(38) Eliade, ob. cit. 11.

(39) Lévi-Strauss, ob. cit. 35.

(40) Lévi-Strauss, íd. 30.

(41) Platón, ob. cit. 45.

(42) Platón, íd. 49.

(43) Platón, íd. 28.

(44) Cf. Heidegger, *Introducción a la metafísica*, Editorial Nova, 2a. edición, Buenos Aires, 1959, p. 186.

(45) Eliade, ob. cit. 101-2.

(46) Kafka anotaba en su diario de 4 de diciembre de 1913, cuál podría ser el significado de morir en una confusión completa: "dar una nada a la nada. . . y no sólo una nada vacía, sino una nada rugiente" (*Journal intime*, ya citado).

(47) La palabra αἰών, que designa "la duración de la vida" y "la eternidad", tiene además otras significaciones (cf. infra, n. 62).

(48) Federico Nietzsche, *La voluntad de dominio*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, p. 36.

(49) Jules Supervielle, *La niña de alta mar*, en *La desconocida del Sena*, (cuento), traducción de María Luisa Bombal, Losada, Buenos Aires, 1941.

(50) Schopenhauer, *El mundo como voluntad y como representación*, España Moderna, Madrid, p. 154.

(51) Schopenhauer, ob. cit. p. 164.

(52) Schopenhauer, íd. p. 165.

(53) Schopenhauer, íd. p. 201.

(54) Heidegger, ob. cit. p. 77 (posterior a *La Vida Breve*).

(55) Heidegger, íd. p. 51.

(56) Los pueblos tradicionales o arcaicos parecen haber agotado las preguntas. En sus mitos, nos dice Malinowski, los melanesios no quieren "explicar" ni "hacer inteligible cosa alguna". "El mito. . . (es) un acto de fe explícito, nacido de una profunda rebelión instintiva y emocional contra la idea más formidable y obsedente que puede darse". Se trata de la idea de la muerte, "cargada de horror" (Malinowski, ob. cit. p. 44).

En *La Vida Breve* Brausen se refiere al ser sufriente ("stabat mater"), al vivo junto al que acaba de morir agobiado, "por los restos de una vieja curiosidad que agotó las preguntas" (VB, 131).

(57) Karl Rahner, *La vida de los muertos*, en *Escritos de Teología*, Taurus, Madrid, 1965, Tomo IV, p. 447.

(58) Nietzsche, *Götzendämmerung*, VIII, p. 78, citado por Heidegger, ob. cit. 73. Si la expresión "vapor y error" orienta la concepción ontológica de la labor filosófica de Nietzsche, Heidegger hace pie en esa supuesta "nada" del ser para elaborar y cerrar el círculo de sus reflexiones metafísicas: "Penetrar expresamente hasta los límites de la nada —al *preguntar* por el ser— e incluirla en la pregunta ontológica, es *por el contrario*, el primer y único fecundo paso para una verdadera superación del nihilismo", dice Heidegger en su *Introducción a la metafísica*, pág. 240.

(59) Nietzsche, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, en *Obras póstumas*, Aguilar, Madrid, p. 336.

(60) Nietzsche, íd.

(61) Nietzsche, íd. p. 337.

(62) Cuando la palabra αἰών (eón), "la duración de la vida", "la eternidad", se traduce como "tiempo", es necesario recordar que los griegos tenían otro vocablo para designar el tiempo "ordinario": χρόνος (cronos). Legrand revisa las interpretaciones de la sentencia de Heráclito (fragmento B 52 de Diels) y observa la diferen-

cia entre la palabra latina *aevum* (evo), "duración de las cosas eternas", según la primera acepción del *Larousse*, y la griega αἰών (eón), "lo perpetuamente existente, inmóvil y eterno" (Gerard Legrand: *La pensée des présocratiques*, Bordas, Imprimerie des Presses Universitaires de France, 1970, p. 87).

"El Tiempo eterno" es un contrasentido que ningún filósofo puede admitir, dice Legrand. La expresión sólo podría aceptarse referida a un hecho mitológico, como por ejemplo la imagen alegórica del *puer aeternus*. Heráclito dice: Αἰών παῖς ἐστι παίζων (Αἰών es un niño que juega. . .).

Αἰών es también el nombre de un dios, hijo de Cronos. La gnosis llamaba "Eones" a cada una de las inteligencias eternas o entidades emanadas de la divinidad suprema.

III. Muerte y resurrección.

(63) *Eclesiastés*, 1,4.

(64) *Ecl* 1,5.

(65) *Ecl* 1,1.

(66) Es una característica de los Libros Sapienciales, como el de *Job* y el *Eclesiastés*, presentar un pensamiento fluctuante, que avanza, rectifica, retrocede, lo que ha dado pie a interpretaciones diversas: unas materialistas y pesimistas, otras de esperanza en la inmortalidad y de confianza en la justicia divina.

(67) En el *Eclesiastés*, después de observar todo lo que sucede "bajo el sol", dice el Cohelet: "Comprendo que no hay en ellos más felicidad que alegrarse y buscar el bienestar en la vida" (3,12), y añade más adelante: "Alégrate mozo. . . pero a sabiendas de que por todo ello te emplazará Dios a juicio" (11,9). Porque como ya lo había proclamado desde el comienzo, aquí todo es *vanidad* (vano). En cuanto a la muerte, destino común de todos, justos o pecadores, abre sin embargo

la esperanza de la eternidad: "vuelva el polvo a la tierra, a lo que era, y el espíritu vuelva a Dios, que es quien lo dio" (12,7).

Por otra parte, advierte la *Biblia de Jerusalem*, en la Introducción del *Eclesiastés*, con claro sentido exegético: "Este libro sólo marca un momento en el desarrollo religioso y no se le ha de juzgar separado de lo que le ha precedido y de lo que le seguirá".

(68) *Ecl* 2,3.

(69) *Ecl* 12,6.

(70) *Ecl* 1,7.

(71) Malinowski, ob. cit. cap. III.

(72) Malinowski, íd. 72.

(73) Malinowski, íd. 126.

(74) Eliade, ob. cit. 104-8.

(75) ". . . la finalidad de las sociedades 'frías' es obrar de manera que el orden de sucesión temporal influya lo menos posible en el contenido de cada una". . . "buscan, gracias a las instituciones que se dan, anular de manera casi automática el efecto que los factores históricos podrían tener sobre su equilibrio y continuidad" (Lévi-Strauss, ob. cit. 339).

(76) Gabriel Marcel, *El misterio del ser*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1953, p. 333.

(77) Eliade, ob. cit. 47.

(78) Eliade, íd. 53.

(79) Eliade, íd. 50.

(80) Ultima instancia del psicoanálisis, situación requerida para volver a empezar.

(81) Heidegger, ob. cit. 222: "Lo imitado no 'es' propiamente sino que sólo participa del ser".

El ser de la obra, su realidad y su verdad, se ponen *en obra* mediante la forma, la escritura. Se trata de la obra en sí misma. Hay una verdad aún en el terreno de la ficción y de la fantasía, dice Samuel Ramos en

el prólogo de *Arte y Poesía* de Heidegger, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1958.

Desde Aristóteles se habla del *saber del arte*. En la citada obra, Heidegger lo define: "Saber, significa haber visto en el amplio sentido de ver. . .". El propio Onetti ha hablado de ese ver como interioridad, como inspiración o vivencia: "Se estaba formando (Santa María) dentro de mí sin que yo me diera cuenta. . . Un día. . . me cayó así, del cielo, *La Vida Breve*. Y la vi. Me puse a escribirla desesperadamente" (*Onetti*, por Jorge Ruffinelli, Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1973). De la misma manera, Brausen necesita primero *ver*. Su compromiso, su responsabilidad, su necesidad de crear entran en conflicto con la *verdad del arte*, con la verdad de la obra, con la fidelidad a lo *visto* y *cumplido*. Más adelante Brausen dirá: "Yo había aceptado la muerte del argumento de cine, me burlaba de la posibilidad de conseguir dinero escribiéndolo; estaba seguro de que las vicisitudes que había proyectado con precisión y frialdad para Elena Sala, Díaz Grey y el marido no se cumplirían nunca" (VB, 154).

(82) Heidegger, íd. 185.

(83) Versión de Heidegger, según íd. 186.

(84) Sófocles, *Antígona*, El Ateneo, Buenos Aires, 1957, p. 652-3.

(85) Heidegger, ob. cit. 186.

(86) Heidegger, íd.

(87) Aristóteles, *Poética*, 1450 A 38, cf. Ernesto Grassi, *Arte y Mito*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, p. 113.

(88) Eliade, ob. cit. 68.

IV. El Otro.

(89) Sartre, ob. cit. 309 ss.

(90) Con la presencia del Otro, dice Sartre, hay una aparente ruptura en mi universo. Los objetos que parecían

estar agrupados alrededor de mi centro, están ahora también vinculados a él: él es el objeto que percibe lo que yo percibo. Con sólo mirarme me vuelve autoconsciente y advierto que soy para él un objeto y, en mi posibilidad de ser percibido como objeto, el Otro se revela como sujeto. De este hecho que Sartre considera irreductible, concluyó que *el Otro es el que me mira* (Sartre, ob. cit. 315).

Se ha dicho que la teoría de Sartre diverge de una descripción correcta de la realidad humana. *La mirada* no parece tener el poder mágico que se le atribuye. Sin embargo, el principio de ese poder lo conocemos como un hecho real en los relatos de gauchos y matreros, por ejemplo. El sujeto que mira provoca la reacción de quien no quiere ser *objeto* del sojuzgamiento de la mirada, a la que puede responder con su cuchillo.

(91) Hegel, ob. cit. 112.

(92) "El término medio es la conciencia de sí, que se descompone en los extremos, y cada extremo es el intercambio de su determinabilidad y el tránsito absoluto al extremo opuesto" (Hegel, ob. cit. 114).

(93) G.H. Mead, *Mind, Self and Society*, University of Chicago, 19a. edición, 1974, p. 152-63. "The organized community of social group which gives to the individual his unity of self way be called *'the generalized other'*" (p. 154).

(94) Hegel, ob. cit. 113 ss.

(95) Hegel, íd. 115. Una confusión tan hábil que parece voluntaria, dice Sartre de Hegel (Sartre, ob. cit. 296).

(96) Hegel, íd.

(97) Hegel, íd.

(98) Hegel, íd.

(99) En el diálogo platónico la expresión se aplica al movimiento y al reposo en la unidad del ser: "El movimiento es pues, el mismo y no el mismo". "Cuando negamos que sea lo mismo, es como consecuencia de la comunidad que tiene con lo distinto, comunidad que lo

separa de lo mismo y le hace ser no lo mismo sino otro", dice el Extranjero en el *Sofista*, p. 309.

(100) Sartre, ob. cit. (Nota 15), p. 11. Su teoría parte de la intersubjetividad: "Ainsi l'intuition géniale de Hegel est ici de me faire dépendre de l'autre en *mon être*" (ob. cit. 293).

(101) Sartre, *Le regard*, en ob. cit. 310 ss.

(102) La *mirada* y la *distancia* refuerzan el entorno satreano buscado para la significación de la escena. En *L'être et le néant*, se refiere también Sartre a la *distancia*. Al ser mirado por el Otro, descubro que estoy a cierta distancia de él. Para Sartre, esta distancia es creación de el Otro, que es el dueño de la situación. (Sartre, ob. cit. 311 ss.).

Las alusiones a la distancia, en la escena que analizamos, muestran indirectamente a Brausen dominando la situación. Primero, la distancia es un hecho que Brausen comprueba, descubre que está "separado por la lluvia y la distancia". El hombre de gris lo saludó "sin moverse". Los movimientos, posteriormente, van a ser controlados por Brausen: ". . . mientras yo me detenía, mientras iba caminando hacia él".

(103) "Mais, dans la philosophie de Husserl du moins, comment avoir une intuition pleine d'une absense? Autrui est l'objet d'intentions vides, autrui se refuse par principe et fuit; la seule realité qui demeure est donc celle de *mon* intention: autrui c'est le noème vide qui correspond à ma visée vers autruit". . . (Sartre, ob. cit. p. 290). ". . . la solution que Hegel donne au problème, dans le premier volume de la *Phénoménologie de l'Esprit*, nous paraîtra réaliser un progrès important sur celle que propose Husserl" (Sartre, ob. cit. p. 291).

(104) Onetti, *Juntacadáveres*, Editorial Alfa, Montevideo, 1964.

(105) Platón, ob. cit. 71.

(106) Nietzsche, *El ocaso de los ídolos*, Aguilar, Madrid, 1932, p. 389

(107) *Dejemos hablar al viento* (Editorial Bruguera, Barcelona, 1979), la última novela de Onetti hasta la fecha, termina con el incendio de Santa María. Es una "operación limpieza", siempre esperada, confiada muchas veces a la tormenta de Santa Rosa, que daría paso a la primavera y otras transformaciones. Al final, la tormenta llega con el fuego, mítico y purificador.

V. El triunfo sobre el Tiempo.

(108) Platón, ob. cit. 68.

(109) Platón, íd. 71.

(110) Platón, íd. 72.

(111) Platón, íd. 67.

(112) "Además, estoy convencido de que la Tierra es muy grande y que no habitamos en ella más que esta parte, que se extiende desde Fasias hasta las columnas de Hércules. . ." (Platón, íd. 67).

(113) Platón, íd. 68.

(114) Eliade, ob. cit. 124: "Los taoístas y los alquimistas tenían el poder de levantarse en los aires". Muchas diferencias de contenido separan los diversos ejemplos de "vuelo", de "éxtasis" y de "ascensión". Eliade recuerda el éxtasis ascensional de Zaratustra y el *Miraj* de Mahomed y, en lugar de detenerse en diferencias, prefiere despejar la estructura del simbolismo del "vuelo" en su conjunto.

(115) Platón, *Oeuvres, Phédon*, Libraire Garnier Frères, Paris, XVII, 113: "S'il n'y avait que le sommeil, et qu'il n'y eut point de reveil produit par le sommeil, tu comprends que toute la nature finirait par effacer comme un rien Endymion".

Epílogo.

(116) Gadamer, ob. cit. 671.

(117) Gadamer, íd. 378.

(118) Gadamer, íd. 27.

(119) Gadamer en *Kleinen Schriften*, Tubinga, 1967, vol. II, 131, cf. Juan M. Almarza-Meñica, *El pensamiento alemán contemporáneo. Hermenéutica y teoría crítica*, Fund. Friedrich Ebert, Madrid, 1985.

(120) Gadamer, íd. 108.

(121) Gadamer, íd. 24.

(122) Jürgen Habermas, *Perfiles filosófico-políticos*, Taurus, Madrid, 1984, 346-362. Habermas nombra a los principales representantes de los cinco *impulsos* filosóficos de esa época en Marburgo: "la fenomenología con Husserl y Heidegger, la filosofía de la vida con Jaspers, Litt y Spranger, la antropología filosófica con Scheler, Plessner, Gehlen y Cassirer, la filosofía social crítica con Lukacs, Korsch, Horkheimer, Adorno, Bloch, Benjamín y, finalmente, el positivismo lógico centrado en el Círculo de Viena con Wittgenstein, Carnap y Popper".

Con relación a la rehabilitación de Heidegger, dice Habermas: "Gadamer urbaniza la provincia heideggeriana. . . De ahí que necesitemos tanto más de alguien que prepare el camino por el que Heidegger pueda retornar del aislamiento que él mismo se impuso. Sólo podrá ser alguien que siga a Heidegger a distancia, pero lo bastante de cerca como para proseguir su pensamiento de forma productiva y con los pies en el suelo".

(123) Heidegger, *Sein und Zeit*, 312, cf. Gadamer, íd. 331.

(124) Gadamer, íd. 246 y 366.

(125) Heidegger, íd., cf. Gadamer, íd. 332.

(126) Hegel, *Fenomenología del espíritu*, cf. Gadamer, íd. 222.

INDICE

Prólogo

La vivencia 5
La filosofía existencial 6
El mito 7
El sueño 8
Las imágenes mitológicas 9
Huellas míticas y raíces existenciales 11

I. Santa María: nostalgia del Paraíso

I.1. La ciudad junto al río 13
I.2. Un nombre bíblico 17
I.3. La felicidad, un acto de la memoria 17

II. Brausen, bramido del mar

II.1. Tres planos y un solo sentido 21
II.2. El demiurgo 23
II.3. ¿Un dios fallido? 25
II.4. El "bricoleur" de sueños 28
II.5. El soplar del viento, el bramar del mar ... 32
II.6. Αἰών, la vida, la eternidad 35

III. Muerte y resurrección

III.1. El Eclesiastés 45
III.2. Thalassa, el mar 48
III.3. Un simulacro de ritual 50
III.4. Volver a los orígenes 52
III.5. Dos modos de salvación:
a) recreación de una vivencia 55
b) la fuga 57

IV. El Otro

IV.1. El desdoblamiento de la conciencia 63
IV.2. La mirada del Otro 65
IV.3. El señor Albano 71

V. El triunfo sobre el Tiempo 77

Epílogo

Métodos de comprensión: la hermenéutica 85
Límites del arte vivencial 88
Verdad y validez de la obra de arte 90

Notas 93

Esta edición de "Mito y sueño en la narrativa de Onetti", se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Arca Editorial S.R.L., Andes 1118, en el mes de setiembre de 1987.

Depósito Legal No. 229.850/87

Comisión del Papel - Edición amparada al Art. 79 de la Ley No. 13.349